This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

831.3
M513g

[illegible] von Görres, s. J. Grimm an ihn in Görres Briefw. 2, 401,
[illegible] über die Zahlenverh. im Bau der Strophen wichtige
[illegible] Andeut.

in Ulm, wo die Zunft sich 1839 auflöste und ihren Schatz
an den Liederkranz abgab, starb der letzte Meistersinger,
Konrad Beste, am 9. Juli 1876.

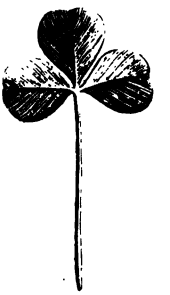
Martins u. Wiegands Straßburger Studien 1. Heft 1882 gibt
S. 76–98 Nachrichten aus dem Stadtarchiv über die dortigen
Meistersänger.

Ueber den altdeutſchen

Meiſtergeſang.

Von

Jacob Grimm.



q. T. 40

HILDEB

"prüfe uns die blumen und den kle"

(der von Gingenberg 1. 157.)

Göttingen

bei Heinrich Dieterich

1811.

A. 33163.

Meinen zwei lieben Brüdern

Wilhelm und Ferdinand Grimm

zugeeignet

aus Treue, Liebe und Einigkeit.

Ueber

den altdeutschen Meistergesang.

Vorrede.

Die gegenwärtige Abhandlung iſt polemiſcher Art und war noch zudem darauf angelegt worden, in derſelben Zeitſchrift zu erſcheinen, worin bereits ihre Veranlaſſung gedruckt ſteht. Daher rührt der größten Theils gegebene und beſchränkte Plan, daher eine beabſichtigte Kürze, an die gleichwohl manche Leſer nicht glauben werden und die auch weniger im Einhalten der Worte, als der Sachen liegt. Namentlich wurde es unvermeidlich, die Beweisſtellen zu excerpiren, deren wörtliches Einrücken zwar einiges anſchaulicher gemacht, aber eine Menge Raum gekoſtet hätte. Als ich mich nun auf meines Gegners eigene Einladung an die berliner Herausgeber des altdeutſchen Muſeums wendete, und den baldigen Abdruck meines längſt fertigen Aufſatzes auszumachen wünſchte, mögen einige zu ſpät angekommene Briefe die erwartete Antwort hintertrieben haben. Wenigſtens, da ſie endlich eintraf, hatte ich bereits mit einem Verleger die beſondere Erſcheinung verabredet; es war mir eigen zuwider, den ſchon durch andere Zufälle aufgehaltenen Streit meinerſeits länger liegen zu laſſen. Denn es ermüdet gleich einer anhaltend fortgeſetzten Arbeit,

wenn man eine an ſich bereitete und erwartete ruhig aufheben ſoll, ohne daß man Zeit oder Luſt gewinnt, ſie von neuem vorzunehmen, wozu es an Veranlaſſung und Reiz bei einem ſolchen Gegenſtand gar nicht fehlen kann.

Dieſer iſt einer der trockenſten und verwickeltſten in der altdeutſchen Poeſie überhaupt und in keiner Hinſicht dem ſchon in der Arbeit überall erfreuenden und im Reſultat viel reicher lohnenden Studium der poetiſchen Sagen an Seite zu ſetzen, welchem ich meine hauptſächlichſte Neigung zugewendet. Sollte indeſſen die hier gelieferte Entſcheidung von den Kennern unſerer Literatur gebilligt werden, ſo gedenke ich in der Folge noch einmal etwas beſſeres und ich kann wohl ſagen, für mich viel leichteres, in der Sache zu thun. Ich werde dann ſo manches auslaſſen können, was jetzt der Streit erforderte, und dafür anderes ausarbeiten, woran ich jetzt nicht kommen durfte. Die Irrthümer, die in dem doch überall zu berührenden Einzelnen leichtlich untergelaufen ſind, will ich alsdann, ſo viel an mir, ſelber berichtigen oder die Zurechtweiſung anderer dankbar erkennen. Mein Verzeichniß aller Töne des älteren und neueren Meiſtergeſanges iſt ſchon jetzo ziemlich vollſtändig, ich muß es aber mitzutheilen auch noch verſparen, weil es bloß die unbequeme Anordnung der Bodmeriſchen Sammlung entweder unnöthig weitläuftig oder unſicher machen würde, da ich nicht einmal die einzelnen Lieder, geſchweige denn die Strophen anders als nach Blattſeite und mit Bezeichnung der Anfänge citiren könnte, wie auch in vorliegender Abhandlung geſchehen.

Ich benuße den hier vergönnten Raum, meine Gedanken über einige ſchwere Puncte zu bekennen, vielleicht daß dadurch einige Seiten meines Aufſaßes vervollſtändigt werden. Man mag darein ſtimmen oder nicht, ich bin mir bewußt, nichts mehr zu meiden, als ein todtes ſyſtematiſches Feſtſtehen in der Geſchichte der Poeſie, wo eine Idee, nachdem ſie lange ſcheint untergegangen zu ſeyn, ſich noch plözlich einmal regt und ein lang „geſchwiegener" Ton leiſe nachhallt, wo alles in einander greift und verwandt iſt, wie in aller Natur ſelbſt, die zwei edle Metalle, Gold und Silber, in einer Erde wachſen läßt.

Ich habe einigemal den Unterſchied zwiſchen Natur und Kunſtpoeſie beſtimmt vorausgeſezt. Die Verſchiedenheit deſſen, was unter dem ganzen Volk lebt, von allem dem, was durch das Nachſinnen der bildenden Menſchen an deſſen Stelle eingeſezt werden ſoll, leuchtet über die Geſchichte der Poeſie, und dieſe Erkenntniß allein verſtattet es uns, auf ihre innerſten Adern zu ſchauen, bis wo ſie ſich flechtend in einander verlaufen. Es iſt, als zieße ſich eine große Einfachheit zurück und verſchließe ſich in dem Maße, worin der Menſch nach ſeinem göttlichen Treiben ſie aus der eigenen Kraft zu offenbaren ſtrebt. Da nun die Poeſie nichts anders iſt, als das Leben ſelbſt, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, (welche in ſo fern mit Recht eine himmliſche genannt und der Proſa entgegengeſtellt werden darf,) ſo theilt ſie ſich in die Herrſchaft der Natur über alle Herzen, wo ihr noch jedes als einer Verwandtinn ins

Auge ſieht, ohne ſie je zu betrachten; und in das Reich des menſchlichen Geiſtes, der ſich gleichſam von der erſten Frau abſcheidet, als deren hohe Züge ihm nach und nach fremd und ſeltſam däuchen. Man kann die Naturpoeſie das Leben in der reinen Handlung ſelbſt nennen, ein lebendiges Buch, wahrer Geſchichte voll, das man auf jedem Blatt mag anfangen zu leſen und zu verſtehen, nimmer aber ausliest noch durchverſteht. Die Kunſtpoeſie iſt eine Arbeit des Lebens und ſchon im erſten Keim philoſophiſcher Art.

In den Heldengeſängen reicht nur noch ein Zweig aus der alten Naturpoeſie in unſer Land herüber, die Freude, das Eigenthum des Volks an ſeinen geliebten Königen und Herren muß ſich, ſo zu ſagen, von ſelber an und fortgeſungen haben. Ueber der Art, wie das zugegangen, liegt der Schleier eines Geheimniſſes gedeckt, an das man Glauben haben ſoll. Denn die Leugner, die ſich dafür lieber mit einer dürren Wahrſcheinlichkeit behelfen wollen, bringen Syſteme auf, welche man mit Wahrheit widerlegen kann und nach denen ihnen nichts übrig bleibt. Dieſe Unbewußtheit der Tiefe iſt es auch, was die alten großen Lieder auf die ſpäteſten des Volks geerbt haben. Alle ſagen ein Leben, ein Freuen und Leiden aus [1]), das an ſich höchſt klar vor uns liegt, allein ſie thun es ſo, in Gleichniſſen mehr denn in Worten, daß außer der Klarheit noch eine reine tiefe Bedeutung erſcheint. Vielleicht iſt es eine verſchiedene Weiſe, worin wir jetzo die alte Poeſie genießen. Die Vorfah-

1) In des Nibelungenlieds herrlichem Eingang iſt die vollſtändige Idee des Epos ausgeſprochen.

ren ſchauten in dem Brunnen ſich ſelbſt und ihr Leben, wir fühlen das nur hiſtoriſch mit und nach, allein zugleich ſenken wir in die Tiefe ein.

Man muß auch fragen: wer es denn übernehme, die Poeſie zu verwalten? wer ſie gleichſam anzugreifen wage, weil ſie doch da iſt, und den Klang zu rühren, der in der Saite verborgen ruht? Die Poeſie iſt kein Eigenthum der Dichter [2]) und das zu keiner Zeit weniger geweſen als in der epiſchen, da ſie, ein Blut, den ganzen Leib des Volks durchdrungen. Niemand weiß von Dichtern, geſchweige daß es die Nachwelt erfahren ſollte, aber die Sänger ziehen in Haufen herum, und wem eine tönende Stimme zu Theil geworden, oder wer in ein treueres Gedächtniß alte Lieder und Sagen niederlegen kann, da ihm das Licht der Augen entzogen worden, der tritt hin vor König und Volk und ſingt für Ehre und Gaben. Es hat auch keinen Zweifel, (ſo gewiß dürfen wir über unbekannte Dinge urtheilen,) daß Erbſchaft und Lehre das Amt des Geſanges fortpflanzten, weil in der Lehre die natürliche Verehrung des Alters und in dem Stand die natürliche Erbſchaft der Jugend liegt. Beides, daß der Sänger keiner hohen Abkunft und an keinem feſten Ort geſeſſen iſt, bringt alſo die Sache mit,

2) Es iſt zu beachten, daß eine in ſich beziehungsvolle Sage von dem durch Schlauheit entwundenen, von der ſtärkeren Kunſt des Dichters aber wieder behaupteten Liedereigenthum, nirgends von einem Volksdichter vorkommt. So findet ſie ſich von dem indiſchen Hofſänger Kalidas und mit ächt ſagenhafter Abweichung von Virgilius, und wieder vom Provenzalen Arnolde Daniello. Moderner Nachſage, als trüber Quelle entfloſſen, hier zu übergehen.

und der herrliche Held und Spielmann Volker war doch ſelbſt eines Königs Dienſtmann geweſen. Ferner, Lehre und Sitte hielt die Sänger zuſammen, und der Gebrauch mag einer der früheſten ſeyn, weil er ſo ganz einfältig iſt, daß ſie unter ſich ein Reich ſtifteten, ein Haupt hatten und es ihren König nannten. So iſt der Dienſt der Poeſie in alter Zeit geſchehen.

Daß in dem erblühenden Minneſang eine eigenthümliche Kunſt zu walten anfange, habe ich mich zu zeigen bemüht und eben damit den Urſprung des Meiſtergeſangs geſetzt. Und doch möchte man in gewiſſer Hinſicht dieſe Poeſie kein Eigenthum der Dichter nennen. Unter andern iſt offenbar, daß nie eine Poeſie frauenhafter geweſen, als dieſe war, mit ihrer unermüdlichen Blumenliebe, mit ihrem ſtillen Glänzen. Wer wollte noch Zweifel tragen, daß in dem Gemüth der Frauen damals ganz eine ſolche Welt geſtanden und tauſend ſolcher Klänge erklungen haben? Welche Herzenliebe (das bedeutet Minne) werden ſie ſich in all ihrer Heimlichkeit erdacht, welches Herzenleid geklagt haben, zärter als es je ein Mann geſungen! Auszuſprechen fiel aber jenen niemals bei, ihr Leben blieb ihr Dichten und Trachten, ihre Ohren öffneten ſich den Liedern mit Dank und Glauben, welche die Männer, als einzige Pfleger der Poeſie vor ihnen ſangen. — Auf der andern Seite habe ich ausgeführt, wie in eigener Kunſt der Reime der Dichter ein Eigenthum zu ſchaffen und ſeine Kraft zu beweiſen ſtrebte. Aber ungeachtet der allgemeinen Empfänglichkeit für die neue Dichtkunſt, überhoben ſich doch die

Meiſter nicht ſo, daß ſie nicht mehr hätten damit dienen wollen; ihr ganzer Sinn ſtand zu den Höfen, wo ſie an einigen ſolche Begünſtigung erfuhren, als ſie hernach nur etwa in Italien vorkommt, denn deutſcher Adel, Fürſten und Könige nahmen an der Lieblichkeit des Minnegeſanges lange Zeit ihren eigenen Theil. Als aber die ewige Wiederkehr in die dageweſenen Töne die Beſchützer müde machte, ſo ſangen faſt bloß arme Dichter, klagend über die abnehmenden Gaben. Da wandten ſie ſich vom Lieben aufs Loben, von Minne auf Ehrenlieder, ohne je damit rechte Wurzel zu faſſen, bis ſie zuletzt die Höfe ſeyn ließen und ihre zu lieb gewonnene Kunſt in den Städten anſetzten. In der geſellſchaftlichen, urſprünglich von den Volksdichtern mitgebrachten Verbindung und in der ſich immer mehr dehnenden Reimkunſt habe ich den Samen nicht verkannt, woraus ſich die lange Dauer und das unergötzliche Alter des Meiſtergeſangs entfaltete. Nichts deſto weniger, und bei mancher Verworrenheit, iſt der ſpätere Meiſtergeſang nicht ohne das geweſen, was man in den Geſellſchaften das gute deutſche Princip nennen möchte; hierüber wünſche ich nicht mißverſtanden zu werden.

In den Geſellſchaften herrſchen eigentlich zwei Elemente. Das gute iſt ein inneres, die Liebe, welche bindet und hält. Das andere ein äußeres und böſes, wenn der Eingang ohne Weihung iſt und ſich die Zeichen zu ſehr erheben. So wie der Staat einzig und allein in dem Worte: Vaterland, verſtanden wird, und ohne die Einheit der bis zum Tod bereiten Herzen alles Recht und

alle Sicherheit eine elende Einrichtung bleibt, ſo ſtirbt alle Verbindung oder hat nie gelebt ohne jenen befruchtenden Thau. Je mehr wahrer Geſellſchaften ein Staat zählt, deſto glückſeliger iſt er zu preiſen, weil da kein Staat im Staate iſt, wo Liebe in Liebe wohnt.

Man hat neuerdings das Weſen deutſcher Univerſitäten erkannt und faßt alles darin zuſammen, daß Freundſchaft die Herzen ſtärkt und freut, und der allerſeits angeregte Geiſt auf den Punct gebracht wird, dem er ſich frei und unabhängig auf ſein Leben ergeben ſoll. Wogegen der Begriff der Academieen in ſeiner Nichtigkeit hervortritt, weil es ihnen an gemüthlicher Gemeinſchaft und Betriebſamkeit mangelt.

Die Natur anderer deutſchen Einrichtungen iſt erſt noch anzuerkennen. Den innern feſten Bau der Handwerkszünfte bezeugt ihre Haltſamkeit, ſeitdem alle Verfolgung über ſie ergangen, nachdem man faſt alle Zeichen ihrer Luſt ihnen abgeriſſen, mit dem Untergang gedroht und wirklich Hand angelegt hat. Unter dieſen Handwerkern hatte ſich Frömmigkeit und Tugend erhalten [3]), und von Sinn und Erfindung haben ſie aller Welt mehr Beiſpiel gegeben, als auswärtige, bei denen die beſte

3) Auf dem Reinhalten ruht alle Reinheit, keines Anrühren verletzt die Schamhaftigkeit am erſten, man kann den Anſtand abblaſen, während man ihm noch gar nichts genommen zu haben meint. Das bleibt ein Grund gegen alle Miſchung der Katholiken mit den Proteſtanten, der Chriſten und Juden und gar wohl der Türken. Es iſt Thatſache, ſeitdem die Zünfte gezwungen worden, uneheliche Kinder aufzunehmen, daß dieſer ſo viel geworden ſind, daß viel mehr als ſonſt übrig bleiben, die zu keinem Handwerk gelangen.

Kraft ſich auf Plane zu Gelderwerb, ſtatt auf ein ehrliches Auskommen gewendet. Die Poeſie geht aus heiliger Stille des Gemüths auf, aus unter die Menſchen, und ſoll darum in keinen äußeren Banden liegen. Ich will hier nicht den Unſinn der vielen Dichtergeſellſchaften herbeiziehen und ſtrafen, aber die Meiſterſänger damit entſchuldigen, daß, nachdem ſchon alle ihre Regel aus den wahren Schranken getreten war, die bloße Förmlichkeit auf die Reinheit ihrer Sitten gewirkt und ein Band geſtiftet hat, werther denn ihre Kunſt war. Der Meiſtergeſang zeigt ſich mithin als ein Mittel mehr, welches auf den Bund der Bürger wohlthätig gewirkt hat. Ihre Kunſt trieben ſie fern von aller Anmaßung und in Verehrung ihrer Lehrer. Wenig Dichter haben, z. B. die letztere ſo herzlich dargegeben, als Puſchmann, wenn er den Meiſter im Traum erblickt in einem wunderſeltſamen Gartenhäuslein ſitzen, weiß von Alter wie eine Taube, er neigt ſich bloß, er hört nicht und antwortet auf keine Frage mehr, nur der Sinn des Geſichts iſt ihm unvergangen, das braucht er, in dem goldbeſchlagenen heiligen Werk bis an ſein ſeliges Ende zu leſen. Dieß alles iſt zugleich die reinſte Poeſie. Man iſt leicht damit fertig geweſen, die Geſchmackloſigkeit und Trokkenheit der ſpäteren Meiſterſänger zu tadeln, hat aber dabei die Ehrlichkeit und Selbſtverkennung ganz überſehen, womit ſie ihre fromme Kunſt übten. Die bibliſche Geſchichte kam ihnen in der eckigten Einfaſſung neu ehrwürdig vor; hätte man nach ihrer Poeſie gefragt, ſo würden ſie freudig auf ſolche Meiſtergeſänge

hingezeigt haben. Diese copirten sie fleißig und zierlich ab, während es ihnen nicht beifiel, das aufzuschreiben, was von wahrem Dichten in jedem stillen und kräftigen Leben vorkommen muß, und das zu einer Zeit, da sich treffliche Bücher in Prosa genug fanden, mitten darunter alte herrliche Lieder fortlebten und neue gesungen wurden. In ein schlechtes dunkeles Bretterhaus weiß dennoch die Poesie, gleich der Sonne, durch einen Riß oder ein Astloch warm und mildthätig herein zu brechen. — Ueberhaupt müßte sich von mehreren Seiten aus die Geschichte des deutschen Handwerkerwesens recht interessant schreiben lassen.

Cassel, am 19. August 1810.

J. G.

Einleitung.

Ich halte es für besonders nothwendig, den Leser in den Gesichtspunct zu bringen, worin ein zwischen Herrn Docen in München und mir über das Verhältniß des Minnesangs zum Meistergesang gepflogener literärischer Streit Anfangs gestanden, und wie er sich nunmehr gewendet hat. Ob ich nämlich gleich den ersten Band des altdeutschen Museums in den Händen aller Freunde altdeutscher Literatur voraussetzen darf, und darin mein Gegner nicht nur seinen ersten Aufsatz gänzlich, sondern auch die meinigen größten Theils und auszugsweise wiederum abdrucken lassen, so muß gerade eine einfache Darstellung der Sache den Lesern jener Zeitschrift selbst zu einem Bedürfniß geworden seyn.

Wenige Zeilen, die ich vor einigen Jahren (1807.) in dem neuen liter. Anz. erscheinen ließ, hatten die Absicht, Quellen und Hülfsmittel zu erwecken, welche für eine gründliche Auseinandersetzung der nachstehenden Meinung erst gebraucht werden mußten. Ich stellte auf, daß man in der Geschichte unserer altdeutschen Poesie falsch verfahre, wenn man die Meistersänger von den früheren Minnedichtern trenne, für welche Trennung man nicht einmal eine bestimmte Zeit anzusetzen wisse, beide seyen identisch, und ihrem Grundwesen nach, das ich in nichts anders, als in die bisher mehr an den Meistersängern verachtete, wie an den Minneliedern bewunderte, in keinen von beiden aber recht verstandene Künstlichkeit legen konnte.

Die von Herrn Docen in demselben Blatt dagegen eingerückte Bestreitung, halte ich, aufrichtig zu gestehen, noch jetzo für eigens unklar geschrieben, und daß ein gewisser abthuender Ton absichtlich streitentzündend gewesen seyn soll (S. 81.)

falls einige specielle Beweise wegfallen konnten. Daß Meistergesang an sich unlyrisch seyn sollte, verwarf ich mit demselben Grunde, wodurch ich ein gleiches Schicksal von dem Sonett abhielt, das sich in unsern Streit ganz unschuldig, wiewohl gar nicht zum Vortheil des Gegners, zu verlaufen schien.

In der gleich damals angekündigten, jedoch erst vor kurzem (im altdeutschen Museum Heft 1 u. 2.) erschienenen neuen Erwiederung Docens ist nicht sowohl die unternommene genaue Prüfung, die manchmal scharfsinnige Umwendung einiger literarischen Beweisstellen zu berücksichtigen, Hauptsache ist die von dem Gegner ergriffene, eigene Meinung. Jene Stellen waren noch sehr unvollständig, ungenau und in Eile, aus Eifer einen nicht ganz gerechten Angriff abzuwehren, niedergeschrieben worden, und mußten mancherlei Einwendungen bloßgegeben seyn; ich hatte das Gefühl, daß es mir eben noch um mehr Hülfe und Aufklärung zu thun sey, schon durch die erste Veranlassung gezeigt. Gesetzt nun, es wäre Docen gelungen, alle diese Gründe zu widerlegen, so nöthigten sie ihn doch mit seiner eigenen Ansicht der Sachen herauszutreten, und was hat er als eine solche gegeben? Folgendes: unter den Dichtern, die man seither pflegt Minnesänger zu nennen, gibt es auch unstreitig Meistersinger, die übrigen sind aber bei weitem keine gewesen. Nun muß man gleich fortfragen, weil doch nichts an den Namen liegt, besonders wo sie nicht recht bewiesen werden: worin unterscheiden sich dann diese beiderlei Dichter von einander, welche zu einerlei Zeit lebten und deren Gedichte sich auf ein Haar gleichen? Gerade über diesen Hauptpunct wird nirgends bestimmt gesprochen, und alles was ich mühsam aus der ganzen Abhandlung zu gewinnen suche, ist: Diese älteren Meistersinger waren arme, an Fürstenhöfen umfahrende Ritter oder Bürgerliche, die sich gewisse Regeln machten und für Lohn sangen. — Die eigentlichen

Minneſänger ſind die Könige, Herzoge, Fürſten, Grafen und reiche Edelleute [5]), welche Poeſie übten aus freier Luſt und Ueppigkeit, nichts damit erwerben wollten, dabei ſich ſchöne Neigung aber keine Regel zeigt. Daß ſie nicht wandern, ſondern an ihren Höfen ſitzen bleiben, verſteht ſich hiernach natürlich auch.

Nun möchte ich vor allem wiſſen, ob Docen in den Minneliedern ſelbſt, ſey es an ihrer Form oder dem Inhalt, Anlaß zu dieſem ſehr auffallenden, dem Anſchein nach ganz unnöthigen, Unterſchied entdeckt, oder ob ihn vielmehr die aus äußern Zeugniſſen wenigſtens hervorgehende, alſo von ihm nicht abgeleugnete, Exiſtenz [6]) der alten Meiſter gezwungen habe, ſich in eine ſolche Paradoxie und damit wenigſtens ſeine vornehmen Minneſinger vor dem unangenehmen Meiſterweſen zu retten? Letzteres muß durchgehends ſcheinen, denn wäre eine Verſchiedenheit in der Sache ſelbſt zu ſehen, ſo könnte er eine genaue Liſte aller Meiſterſinger geben, und hätte ſie in ſeinem bei der Gelegenheit ausgearbeiteten Dichterverzeichniſſe gegeben.

[5]) Auch von der Hagen definirt den Minneſang: eine freie adeliche Kunſt. Nur eine Thatſache dagegen: zweifelt er wohl an der Armuth und der Noth, etwas zu verdienen, die der Minneſänger Geltar ſo deutlich ausſpricht?

[6]) Dieſe will ſchon in ſeiner erſten Aeußerung Docen nicht geleugnet haben, allein dagegen halte man, was er noch jetzo in der zweiten ſagt, ſie wären recht beſehen keine eigentliche Meiſterſänger u. ſ. w. Ohnedem wäre es mir unmöglich geweſen, den Ausweg, den er ſpäter genommen, oder doch erſt ausgeſprochen, früher zu ahnen, und das Verwerfen meiner Anſicht war ſo beſtimmt und die billigende Erwähnung der alten Meiſter ſo zweifelhaft. Ich ziehe hierher auch die ſonderbare, aber deutliche Neigung, unter meinen Beweismitteln ſelbſt die zu entkräften, welche doch auch die Exiſtenz ſeiner eigenen alten Meiſter hätten beweiſen müſſen. — Bei der Unſicherheit ſeiner Meinung über den älteren Meiſtergeſang hätte er um ſo weniger eine Bemerkung über deſſen Beſtimmung zurück behalten ſollen. (S. 448. 449.)

So aber erfahren wir darüber nichts sicheres, und alle die für Meister zugestandenen sind lauter solche, die sich nach jenen äußeren Umständen dazu eignen. Ohne letztere hätte Docen an Hadloub nimmermehr etwas Meistersängerisches entdeckt, und ich war mit Recht erstaunt, den Veldeck, dessen Lieder mir erst als ein wahres Gegenmuster aller Meistersänger aufgegeben wurden, nunmehr unter ihnen selbst zu finden.

Es mag seyn, daß sich Docen diese nicht zu verbergende Behauptung nicht recht eingestanden hat, er scheint sogar einige mal sein System auf die Gedichte überzutragen, einen Meistersinger anzunehmen, welcher außerdem auch noch Minnelieder gemacht habe, und dann in so fern kein Meistersänger sey [7]). Aber das bessert nichts, denn nun weise er diese gewissen Meisterlieder her, ob sie von den Minneliedern des nämlichen Dichters so verschieden aussehen [8]), und ist nicht eines so unrecht wie das andere, anzunehmen, entweder: es haben Zeitgenossen gelebt und einerlei Lieder gesungen, die einen sind davon Meistersänger gewesen, die andern nicht? oder: ein und derselbe Dichter hat außer den Meisterliedern auch noch Minnelieder gemacht, da doch beiderlei dieselbe Förmlichkeit in sich tragen und in den Handschriften mitten unter einander stehen?

Darin mißversteht mich Docen am meisten, daß er thut, als ob ich das Wesen des Meistergesangs in einige Zufälligkeiten setze, darum weil ich diese mit zu Beweisen brauche.

7) S. 453. hat er das wieder nicht angenommen, hier heißt es bestimmt, die sieben Wartburger Dichter seyen keine Minnesänger. S. 454 scheinen sie wieder: „nicht bloß Minnesinger."

8) Es ist damit ganz anders, als wenn der Meistersänger Sachs auch andere Gedichte schreibt, die keiner für Meistersänge hält, und ich auch nicht, oder wenn die alten Meister in unverschlungenen Reimen lange Romane.

Dergleichen können sich früher finden und später nicht, oder umgekehrt, unstreitig müssen wir aber auszumachen suchen, welche zu beiden Zeiten gegolten haben, damit wir auch in Besonderem das Allgemeine bestätigt sehen. Andererseits liegt die offenbarste Unhaltbarkeit seiner Meinung darin, daß er zwar den Begriff seines Meistergesangs in solche Zufälligkeiten setzt, statt ihre Wandelbarkeit zu erkennen, dennoch aber nicht bestimmt damit heraustritt.

Wie man sieht, so scheint sich beinahe aller Zweifel vom Verhältniß der alten Dichter zu den späteren Meistersängern weg zu entfernen. Docen gibt die Existenz früherer Meistersänger zu und verredet nicht allen Zusammenhang mit denen der folgenden Zeit. Ich hätte also nur seinen zwischen den alten Meistern und andern Minnedichtern gelassenen Unterschied zu widerlegen, und mein ganzer Satz wäre von ihm unangefochten. Die allmälige Veränderung, worin dann eine offenbare Verschlechterung, bliebe bloß noch historisch aufzuhellen.

Freilich, so hätte meiner Meinung nur eine einzige consequente entgegengestellt werden können, wenn sie auszuführen gewesen wäre, die nämlich, welche eigenthümliche Kennzeichen späteres Meistergesanges zum allgemeinen, nothwendigen Character annehmend, alle Dichter, die nun jene nicht an sich trügen, für Nichtmeistersänger erklärte [9]). Hierin ist neben der scheinbaren Consequenz aber eine große Uncritik zu finden; wenn eine Untersuchung kein allmäliges Bilden (oder Verbilden) zuläßt und gleich ein feststehendes will, so mangelt ihr ein Hauptstück historischer Forschung, Empfänglichkeit für alles

[9]) Büsching hat in der That so etwas unternommen, indem er den Ursprung des Meistergesangs von der Zeit der wirklichen Tabulaturen an abhängig macht. (N. lit. A. 1808. Col. 406.) Zum Unglück müßte dann etwa die Auffindung einer früheren Tabulatur das ganze System umwerfen! Davon abgesehen, daß, so viel ich weiß, alle Tabulaturen local gewesen sind.

Lebendige und Bewegliche. Docen hingegen hat die frühen literariſchen Spuren des Meiſtergeſangs nicht verkennen können, und ſcheint mir damit ſein Spiel verloren zu geben, das Wahre, Einfache einzuſehen, hindert ihn eine vorgefaßte Meinung von der Harmonie und Leichtigkeit des Minnegeſanges, die ich nicht leugne, ſondern hiſtoriſch nachweiſe. Er mag ſie aber auf keine Weiſe mit dem Meiſterſang vereinbaren, ſelbſt wenn man ihn, wie doch nothwendig, im Entſtehen in der freieſten Art, annimmt.

Vielleicht waltet ein Mißverſtändniß ob, das ihn jenen Unterſchied zwiſchen den reichen Dichtern, die ihrer Poeſie ſtolz ſind, und den armen, die damit dienen wollen, machen läßt. Vermuthlich denke ich mir die Erſcheinung einer dienenden und wandernden Dichtkunſt ganz anders. Meiner Meinung zufolge hat aller Kern, alle Kraft des Minneſangs in den dienenden Dichtern gelegen, und erſt an ihrem Feuer haben ſich die Reichen und Hohen entzündet und begeiſtert, die Lieder aber, welche ſie jenen nachgeſungen, reichen an Zahl und Wichtigkeit nicht an die der ärmeren Dichter [9b]). Aus dieſem einen Grundſtock iſt die Minnepoeſie in die ganze Zeit ergangen, die Fürſten, der hohe Adel mit dem Schutz und Lohn nicht zufrieden, den ſie der lieblichen Kunſt gewährten, wollten ſich ſelber darin zeigen; was Docen ſo ſehr verwirrt, ſtellt ſich höchſt einfach dar. Sie mochten nun beſtimmte Lehre genoſſen oder ſich an der bloßen Sitte gebildet haben, ſo war doch all ihre Kunſt in dem Bilde des Meiſters empfangen und geboren, und es iſt nicht abzuſehen, warum man zu Gefallen ihrer Lieder eine eigene, verſchiedene Claſſe machen will. Sind ſie nämlich in ſich frei und herrlich, ſo ſind es auch die andern nicht minder, denn wie vermochte der Einklang einer Grundweiſe, die

[9b]) Das ſtärkſte Beiſpiel hiergegen ſcheint einer der trefflichſten Minneſänger, Ulrich von Lichtenſtein abzugeben.

ſich in hunderterlei Verſchiedenheit entwickeln konnte, der Friſche dieſer Poeſie ſelbſt etwas zu benehmen?

Das alles würde ſich noch klärer ergeben, hätte die Ungunſt der Zeit nicht die meiſten Minnelieder der alten großen Meiſter verloren. Wie wenige haben ſich des reichen Wolframs erhalten und von Gottfried nur ein Paar koſtbare, ja von Ofterdingen gar nichts, über deſſen Perſon überhaupt ein ſonderbares Dunkel waltet! Beſäßen wir nur von Veldeck ſo viel als von Walter! Andererſeits fällt es auf, daß mancher ſangliebende Fürſt, wie Landgr. Herrmann, keine eigene Lieder hinterlaſſen hat.

Docen ſucht ſich ſo zu helfen, daß nach ihm die Minneſänger zwar einigen Unterricht erhielten, — das wäre nicht einmal nöthig anzunehmen — doch aber deßhalb in keiner engſten Verbindung geſtanden hätten.

Dieß letzte zu behaupten, wäre auch gewiß ſehr unhiſtoriſch [10]), und um nur eines zu ſagen, der Würdigkeit der höheren Stände unangemeſſen; weniger die äußerliche Zuthat, ſondern die Bedingung des inneren Auftreibens blühender Poeſie ſoll ja hier erklärt werden. In ſo fern iſt es uns gleichviel, ob ſie ſelbſt damals für Meiſter geachtet worden [11]), denn es

[10]) Daß ich wenigſtens das nie gewollt, ſehe man aus meinem erſten Aufſatz, wo ich ſagte: „vielleicht alle Minneſinger ſind eigentliche Meiſterſinger," einen ſolchen Einwand ahnend. Die Sache iſt aber deutlicher, wenn das unterſtrichene Wort wegbleibt.

[11]) Zum wenigſten iſt es ganz erklärlich, wenn ſie nicht eben Meiſter genannt werden, welches Docen S. 446. gegen mich beibringt. In dem Glanz ihres Standes erblaßte ſchon wieder der Ehrenname des Dichters. Im 17. und 18. Jahrhundert war z. B. das Drechslen eine Lieblingsbeſchäftigung mancher deutſchen Fürſten, keiner wird aber Drechslermeiſter geheißen haben, obgleich ſie wirkliche Drechslerarbeit lieferten. Die auf den ſpätern Meiſterſchulen von den bloßen Singern oder Schul-

genügt, daß ihre Poesie dieselbe Farbe trägt, und für uns historisch betrachtet muß sie wahrer Meistersang seyn. Sie selbst mögen eifriger an ihre Frauen als an ihre Singkunst gedacht, und sich mehr vor den Merkern ihrer Liebe als ihrer Gesänge gehütet haben.

Gegen diese Vorstellung und für die Existenz einer besonderen vom Meistersang verschiedenen Fürstenpoesie, welche dann als Quelle des Minnesangs zu betrachten wäre, ließe sich sagen: unter den ältesten Meistersängern, d. h. folglich unter denen, die Docen aus äußerlichem Grund für solche hält, kommen bloß arme, adeliche oder bürgerliche Dichter vor, nie aber Könige, Fürsten und reicher Adel, von denen wir bloß Minnelieder haben und deren Reihe die manesische Sammlung eröffnet.

Nichts ist gefährlicher, als solche negative Beweise beizubringen, denen leicht eine Menge ähnlicher und stärkerer entgegen gestellt werden kann.

Ich räume ein, daß sich von den letztgenannten Dichtern fast nur Liebeslieder finden, aber die Ursache ist, weil sie sich nur gelegentlich und gleichsam spielend dem Gesang ergeben haben, darum hören ihre Lieder gar nicht auf meistersängerisch zu seyn. Die Unbedeutendheit dieser Dichter im Verhältniß zu den andern, auch minnesingenden Meistern, mag am besten aus Gottfrieds Stelle im Tristan dargethan werden, wo er von den Nachtigallen sprechend keinen einzigen König oder Herzog u. s. w. nennt, sondern bloß den Walter und den in Dunkelheit getretenen Hagenau, (nur, daß er nicht aus höherem Stande, möchte kaum zu bezweifeln seyn); also mußten damals schon die Minnelieder der Vornehmen ganz richtig als Nebensprossen und Zweige erscheinen; ich frage mit allem Fug: ob ein solcher Ruhm des Minnesanges hätte verschwiegen blei-

freunden gemachte Meistergesänge sind eben so gewiß wirkliche, obschon ihre Dichter im damaligen Sinn keine Meister waren.

ben kömen? Alle Stimmen würden ſich des kaiſerlichen Urſprungs erfreut und die Sage ihn fortgepflanzt haben!

Das Schweigen der ſpäteren Meiſter wäre alſo ſchon in den früheren gerechtfertigt, es beſtätigt nur, daß jene Reichen ſich nie zu großen, wichtigen Werken gewendet; die manesiſche Sammlung beinahe allein iſt es, welche in ihrem Glanze ſtrahlt und ſich deſſen wohl bewußt geworden zu ſeyn ſcheint; augenſcheinlich iſt ſie nicht nach dem Alter der Dichter angeordnet, ſondern nach ihrem äußeren Rang [12]).

Was noch mehr, andererſeits erblicken wir, nach dem Extract aus der ſpäten Straßburger Tabulatur in einem gewiß nicht nach den uns bekannten Minneliederſammlungen gemachten, alles unter einander werfenden Verzeichniß der alten Meiſter mehrere aus den höheren Ständen, indem ich der adelichen geſchweige, einen Graf von Bernburg, von Helderung, Herzog Otto von Oeſtreich, Leopold und Wenzel von Böhmen. Man darf daher nicht behaupten, den ſpäteren Meiſterſingern ſey die Exiſtenz ihrer fürſtlichen Vorfahren gänzlich unbekannt geblieben, allein ſie haben nicht darin die Ehre ihrer Kunſt geſetzt, weil der Urſprung der Kunſt nicht in jenen gelegen. Und dieſes kann auch wohl dienen, die Paradoxie eines Freundes zu widerlegen, daß vielleicht kein Fürſt die ihm zugeſchriebenen Lieder ſelbſt gemacht, ſondern ſie auf ſeinen Namen von berühmten Dichtern habe verfaſſen laſſen. Dem widerſpräche auch ſo manches, was aus dem Leben der Provenzal- und franzöſiſchen Dichter bekannt geworden; einem Richard Löwen-

12) Es mögen noch viel Minnelieder außer ihr exiſtirt haben, und eine genaue Beſtimmung des Verhältniſſes der vaticaniſchen H. S. zu ihr, welche wir von Glöckle hoffen, hat ſchon darum ihr großes Intereſſe. Später hat man offenbar für die H. S. der älteren Meiſterlieder wenig geſorgt, ſonſt müßten ihrer mehr erhalten worden ſeyn. In Püterichs ganzer Bibliothek keine einzige!

herz, Wilhelm von Poitou, einem König von Navarra läßt sich das Eigenthum der Lieder nicht absprechen. In ganz Europa ergriff damals das Dichten die Fürsten, wie später im 15. und 16. Jahrh. die Gelehrsamkeit, oder wie sie vorher von den Spielleuten Gesang und Harfe erlernten.

Eine Stelle Meister Alexanders kommt mir gerade in Gedanken, welche ich noch erwähne, damit sie keiner gegen mich gebrauchen will. Er klagt darin den Verfall der Sängerkunst, die ehedem von Herren und Königen wäre getrieben worden. Gleich schon der Umstand, daß hier ein unbestrittener Meistersänger spricht, ist dem Schluß entgegen, den man aus der Stelle ziehen könnte, sie würde dann bloß beweisen, daß die ältesten und berühmtesten Meister aus hohem Stande gewesen, was ich gewissermaßen leugne. Auch ließe sich etwa alles von dem Schutz auslegen, der ehemals dem Meistergesang zu Theil geworden, da er noch an den Höfen beliebt gewesen, was niemand leugnen wird. Man braucht indessen nur die folgende Strophe Alexanders zu lesen, um zu merken, daß er dießmal weit über die deutsche Zeit hinaus an das Beispiel [13]) des singenden David und der tanzenden Herodias gedacht.

Hiermit hoffe ich gezeigt zu haben, daß ein Unterschied zwischen den alten Meistern und gleichzeitigen Minnedichtern unhistorisch sey, ja widersinnig, und noch vielmehr einer zwischen gleichzeitigen Meister- und Minneliedern, nach welchem sich zweierlei Gesang in einer und derselben Person und in denselben Weisen darthun soll.

Gibt man mir dieses zu, so habe ich streng genommen meinen Gegner widerlegt. Da er indessen von der Existenz der alten Meister manchmal zweideutig redet und den innigen Zusammenhang mit den spätern nicht gern eingestehet, so lasse ich nun meine ganze Vorstellung folgen. Die seinige wird da-

[13]) Dieses figurirt auch noch terminologisch in den Meisterschulen. Vergl. auch Morolf u. Sal. v. 1320 u. 2508.

bei unfehlbar von allen Seiten erörtert und dadurch daß ich die Gründe für den alten Meiſtergeſang auch bei ſeinen vorbehaltenen Minnedichtern eben ſo gut, als bei ſeinen Meiſterſingern entdecke, im Einzelnen beſtritten werden. Denn darin liegt der von Docen begehrte Beweis, der Unzertrennlichkeit der Minnelieder und alten Meiſtergeſänge, daß in beiden die nämliche innere Geſtalt und an den Verfaſſern beider die nämliche Sitte dargethan werde.

Zweierlei wünſche ich, möge überall deutlich bleiben, wie um dieſe zwei Puncte dreht ſich meine ganze Meinung, in ihrer Einigung und Durchgreifung liegt mir die ganze Hiſtorie des Meiſtergeſangs. Einmal, daß das Lebendige und Gute als das Urſprüngliche aufgewieſen und erkannt werde, ſelbſt noch aus der ſpäteſten Entartung; zweitens daß dieſe, oder das Tödtende als nicht urſprünglich entwickelt, jedoch keimend erſcheine. Keines kann in Trennung des Alten vom Neuen vollbracht werden. Ich halte es für den Hauptmangel meiner früheren Aufſätze, daß in ihnen das förmliche Princip des Meiſtergeſangs, obgleich durch Beiſpiele bewieſen, nicht klar ausgeſprochen worden iſt, es fehlte mir dazumal an Zeit zu der mühſamen Unterſuchung, ohne welche zwar Vorausſetzung aber keine Darlegung des Rechten möglich war und deren Reſultat ich gegenwärtig der Prüfung des Publicums unterwerfe.

Den wahren Sinn meiner Anſicht kurz und eigenſt auszudrücken, bietet mir der philoſophiſche Sprachgebrauch ein Mittel dar, wenn er dem Leſer überall gangbar oder gegenwärtig vorauszuſetzen wäre: die Identität des Minne- und Meiſtergeſangs will ich ausführen, ihre Einerleiheit leugnen. Daß ich früherhin, dieſer Terminologie uneingedenk, den letzten Ausdruck einigemal fehlerhaft gebraucht habe, darf mir natürlich keinen Schaden thun, überhaupt aber, wen die Worte nichts angehen, der halte ſich an die Sache.

Ueberſicht der Meiſterkunſt von Anfang bis zu Ende.

Ueber den Urſprung des Meiſterſangs etwas Beſtimmtes oder nur Wahrſcheinliches zu ſetzen, iſt auf den erſten Anblick unthunlich. Vor allem nach der bisherigen Anſicht, wie ſollte ſich eine ſo ſcharfe und engförmliche Geſellſchaft, als man doch in dem 15ten und 16ten Jahrhundert erkennt, niedergeſetzt und geſtiftet haben, ohne daß es dabei zu ſchriftlichen Urkunden gekommen wäre? Dieß anzunehmen, ſcheint um ſo nöthiger, da man weiß, daß ſpäterhin in den Schulen der Meiſterſänger gewiſſe geſchriebene Ordnungen und Geſetze vorhanden waren; warum ſollten ſich alſo dieſe nicht von einer früheren herleiten?

Allein gerade alle ſolche Urkunden, oder gar die einer Stiftung mangeln gänzlich. Die älteſte bekannte Tabulatur [14]), die Straßburger, kann höchſtens nur eine für die dortige Zunft neu aufgeſetzte und veränderte ſeyn, ſie iſt voll hiſtoriſcher Verirrung über gar viel ältere Meiſter. (Man ſehe den Auszug bei Schilter v. Bardus.) Die Straßburger Zunft mag immerhin erſt 1493, (nach dem vermuthlich von C. Spangenberg aufgeſetzten Brief des Raths von 1598) aufgekommen ſeyn, unerachtet manches mit Grund dagegen zu ſagen wäre; ſo iſt doch die Meiſterſängerei des vierzehnten Jahrhunderts zu unleugbar, als daß wir ihn erſt ſo ſpät dürften beginnen laſſen. Und keine einzige Chronik, kein Document des vierzehnten oder funfzehnten Jahrhunderts thut Meldung einer ſolchen

[14]) Dieſes Wort iſt ſchon früher, als es in Meiſterſchulen gebraucht wurde, für die Muſik üblich geweſen, und es wohl noch.

Stiftung, da doch sonst der Bürgerstand für das Gedächtniß anderer Dinge, die ihn betrafen, nicht unbesorgt war. Wer wollte an eine spätere Stiftung des Meistergesangs glauben?

Gleichen Grund, nur daß dessen Gewicht immer bedeutender wird, je mehr äußerliche Widersprüche ihm entgegen stehn, hat Docen gegen sich, der genau genommen gar zu gern zweierlei, wo möglich unterschiedene Arten Meistersänger annehmen möchte. Die ältesten Meister, ein Eschenbach, Osterdingen, ja der restituirte Veldeck, sollen immer noch keine rechte Meistersänger seyn, ihr eigentliches Wesen, (worüber er uns freilich in Unsicherheit schweben läßt, allenfalls das schulmäßige isolirte,) soll erst mit Frauenlobs Zeit [15]) angegangen haben. Gut, so weise er eine Art Urkunde vor, oder zeige, daß dergleichen erst seitdem existirt! Aber weder Frauenlob, noch irgend einer seiner Zeit- und Kunstgenossen reden von ihrer gestifteten Schule [16]), von ihren neuen Einrichtungen. Sie stellen sich vielmehr immer als Nachfolger älterer Meister dar, und wenn sie sich deren einigemal in der Kunst überheben, so klagen sie desto mehr über den Verfall der letztern, über die zunehmende Gleichgültigkeit der Fürsten und reichen Herren, wie dessen jede Seite der Jenaischen H. S. Zeugniß ablegt.

Allen solchen Einwürfen, die sich im Verfolg noch deutlicher ergeben sollen, ist meine Ansicht nicht bloßgestellt, darum weil sie eine allmählige aber unzertrennliche Entwickelung des ganzen Wesens in einer vollständigen Erscheinung annimmt.

15) S. z. B. S. 115. Seite 473. scheint der Punct des eigentlichen Meistergesangs erst auf dem Jahr 1500 zu schweben! Anno 1600 war er gewiß noch eigentlicher.

16) Vielleicht soll ein Beweis in spätern Behauptungen, (wie in dem Memminger Bericht vorkommend) liegen, wonach die ersten Schulen zu Mainz, Frauenlobs Ort, gehalten worden. Meinethalben auch, die bestimmte Schulfeierlichkeit gehört nicht zum Wesen des Meistergesangs.

Schon lange vordem, ehe das in Deutſchland zu gelten anfing, was in meiner ganzen Abhandlung unter dem Meiſtergeſang verſtanden wird, waren Geſänge und Sänger. Was die Geſänge angeht, ſo zeigte ſich in ihnen ein höchſt einfaches und einförmiges Gebäude; wir haben wenig Gründe zu bezweifeln, daß die Weiſen von vier langen Zeilen das alte und recht volksmäßige Maas geweſen, aber wir dürfen dieß nicht auf die epiſchen Lieder beſchränken. Auch alte Minnelieder, und gewiß im zwölften Jahrhundert, haben ſich darin bewegt, gerade wie deren noch einige in der manesiſchen Sammlung ſtehen, obwohl dieſe zum größten Theil neuer gedichtet ſind [17]).

Sodann aber iſt wieder kein Bedenken, daß die Dichter und Sänger einen eigenen Stand gebildet, der unter dem Volk und an den Höfen herum gezogen und auf irgend eine Weiſe zuſammen gehalten hat.

Aus dieſem Beſtehenden und Alten ging nun ein Neues hervor, wohin ſchon auf eine nicht zu überſehende Art der

17) Wie will man anders die Fragmente des alten Titurels erklären, der noch vor Veldeck fällt? Hier iſt nämlich bei der Aehnlichkeit einzelner Wendungen ein großer Abſtand vom Stil der Nibelungen, aber auch noch gar wenig von der ausſchweifenden ſpätern Manier. Die Form ganz einfach und ohne Meiſterſängeriſches. — Will man mir aber einwerfen, warum ich denn die adliche Minnepoeſie nicht als eine Fortſetzung ſolcher alten Lieder, unabhängig vom Meiſterweſen, gelten laſſe? ſo iſt die Antwort: eben weil die adlichen Dichter ſich höchſt wahrſcheinlich und einige erweislich nach den armen gebildet, und weil ihre Lieder das entſcheidend meiſterſängeriſche an ſich tragen. Denn gewöhnlich haben wir von ihnen auch recht künſtliche Geſänge, den Kürenberger etwa könnte man für einen älteren Dichter halten, der noch nichts von unſerm Meiſterſang gewußt. Unrecht thut man mir übrigens mit jener Frage, zu glauben, daß ich die ſpätere Minnepoeſie von jener alten trennen wolle.

Name ſelber weiſt (mehr davon unten) und wie es faſt überall geſchieht. Was erſt allgemein geweſen, trat in ein charakteriſtiſches über und nahm mit der vorher nicht dageweſenen Schärfe eine eigentliche Differenz an. Die Anwendung iſt leicht zu machen: der innere Grundbau der Lieder wurde hervorgehoben, und ihnen zugleich eine Fülle der Entfaltung gelaſſen, weßhalb man dann die alten Meiſterlieder einmal feſter und ſtrenger, dann auch freier und gewandter als den Volksgeſang erkennen muß. Andrerſeits blieb die perſönliche Sitte beſtehen, die Meiſterſinger lebten an den Höfen, und wandten ihre Kunſt auf den Lohn der Fürſten, nur iſt hier wieder entſcheidend, daß ſich die Dichter eben ihres Kunſtmäßigen, Eigenthümlichen bewußt werden und ſich darum auf einer höhern Stufe glauben mußten, um ſo mehr als vermuthlich ſchon damals die Lebensart der Volksſinger in der öffentlichen Achtung geſunken war [18]).

Beides nun, das Verfeinern der Form und die Wiedererhebung des Standes wurde befördert und veranlaßt durch einen überwiegenden, aber längſt zeitigen Hang zu dem ſubjectiven, lyriſchen Princip. Die Zeit ſtand mitten in zwiſchen der raſtloſen Heldenthätigkeit und dem ernſten Niederſetzen und Arbeiten des Geiſtes; es war eine ſehnende ſeelige Bewegung des Gemüths, das ſich über ſich ſelbſt zu beſinnen anfing und

18) Wenn Docen aus irgend einem bloßen Minneſänger eine der nachſtehenden ähnliche Stelle beibrächte, ſo würde er damit um ſo weniger gegen mich beweiſen, als dieſe ſelbſt von einem unbeſtrittenen Meiſter herrührt. Conrad von Wirzburg ſingt 2. 207 a: „Edelſang ſey eine innerliche Kunſt, die nicht gelehrt werden könne, ſondern von ſelber kommen müſſe.„ Denſelben Gedanken mit andern Worten im troj. Krieg: Der Meiſter, dem die Kunſtregel nicht verborgen geweſen ſeyn kann, erkennt die höhere Nothwendigkeit innerliches Berufs. In ähnlichem Sinn ſagt auch der von Morungen 1. 53, daß er durch Sang zur Welt geboren worden.

an ſeiner Zierde und Pracht ein reines Wohlgefallen trug. Bei dieſer natürlichen Stimmung für eine feine und glänzende Dichtkunſt braucht die plötzlich aufſtehende Vielheit der Minnelieder gar keine Erklärung und zu einer Zeit, wo geiſtliche und weltliche Orden gelten und aufkommen, iſt es an ſich zu erwarten, daß man die Poeſie gerade ſo und nicht anders als ſo vieles im ganzen Leben genommen.

Dieſe drei Momente ſetzen mir die Entſtehung des Meiſtergeſanges und es iſt ſchwer zu beſtimmen, wie das letztere allgemeine auf die beiden erſteren eingewirkt und auch durch ſie verſtärkt worden, oder wie ſie beide in einander gegriffen haben. Die Epoche aber fällt in keine andere als Veldecks Lebenszeit, und hierüber iſt Gottfrieds berühmte Stelle ganz und gar entſcheidend. Indem er ſich ausdrücklich auf das Zeugniß anderer Meiſter bezieht, verſichert er beſtimmt: „daß Veldeck das erſte Reis in deutſcher Zunge geimpft, von dem nachher alle Blumen gekommen.„ Die älteren Gedichte, die erzählenden langen und die kleineren konnten dem Gottfried gewiß nicht unbekannt geblieben ſeyn, allein er dachte nicht an ſie, als die ganz außer dem Kreiſe der neu geſchaffenen blühenden Kunſt lagen. Frühere Meiſterſänger haben alſo vor Veldeck nicht gelebt, damals ſtand der neue Geſang auf und gleich in bedeutender Menge da, indem ihm ſeine Lieblichkeit eine allgemeine Theilnahme und Nachahmung erweckten.

An eine Stiftungsurkunde des Meiſtergeſangs iſt kein Gedanke, (denn bloß ihr Andenken würde der Nachzeit feſter angehangen haben) gleich Anfangs die Regel auszuſprechen kam niemanden bei, was ſich ſelbſt gültig machte, blieb und galt fort. Aber Regel und Meiſter gab es mit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ſchon genug und dafür haben wir glücklicherweiſe mittelbare Documente übrig. Die Verherrlichung der Gegenwart ſchien viel reitzender, als der todten Hel-

den Thaten und Ruhm, die Poesie wurde lebendiger und ins Leben eingreifender, so wie das Verdienst der Person des Dichters eigenthümlicher, ehrenvoller war. In Städten, auf dem Lande mag der Minnegesang wenig Eingang gefunden haben, die ließen sich das Alte nicht so nehmen und wiederum verschmähten es die meisten Hofdichter, sich durch Ergötzung des ungebildeten Volks gleichsam zu erniedrigen. Diesem mußten die Liebesklagen zu fein und gestaltlos vorkommen, wie hätte es für allegorische Deutung, Gelehrsamkeit und Tiefe Sinn gehabt? — Das war unstreitig der Ursprung und die höchste Blüthe der Meisterkunst, als sie an den Höfen herrschte und von ihren Gönnern belohnt und mitgetrieben fröhlich ausbreitete [19]).

Die zweite Epoche ist schon viel früher vorbereitet, erst im vierzehnten Jahrhundert besonders hervorgegangen. Wo die Kunst im Leben schwer gemacht wird, zieht sie sich in sich selbst zurück, sobald sie noch Kraft hat zu dauern; gerade auf den Meistersang mußte die Wirkung nachtheilig und einseitig seyn. Die Fürsten ermüden der Minnelieder nach und nach, das Volk kann sie nicht brauchen. Die Meister klagen über den Verfall des höfischen Sangs, die Loblieder auf die Fürsten und Herren gerathen immer häufiger, schmeichelnder und ge-

[19]) Daher der sehr übliche Ausdruck: „hofelicher Sang.„ Truchseß (bei Adelung 1. 100.) von Walter, womit dieser selbst zu vergl. Maneße 1. 112 und 131. Tanhuser 2. 69. Marner 2. 179. Suonenburg 2. 213. conf. Titurel 1609. Gottfried Tr. 1843 will nicht von Siechheit und Arzenei sprechen, er vermeide alle Rede, die nicht „des Hovis st.„ Rumelant nennt ausdrücklich als Zweck der Kunst: „die Herren froh zu machen„ (CCCXXXI.) und Misner sich selbst einen Fürstendiener, der auf Gnade singe. (DXC.) Das Wort: höflich, nahm in der Folge die viel allgemeinere, und eben aus ihm entsprungene Bedeutung von hübsch (höbisch, hubisch), und so können auch späte Meister noch „sunst ander höffliche Gedicht„ anpreisen. (Arnims Codex, Num. 70.)

zierter, je schlechter sie bezahlt werden, und sie unterlassen dabei nie zu sagen, daß ihr Lob ein wahres sey und sie das der Schlechten verabscheuen. Sie mögen aus allen freien Künsten schöpfen, um neue reizende Gleichnisse zu erfinden, ihr Ansehen kann nun nicht mehr erhalten werden. Der Meister kehret sich ganz seinem Gemüth zu, die Lust, große Romane zu reimen, verliert sich, aber die Lust, den Weltlauf zu ergründen, die göttlichen und menschlichen Dinge zu betrachten wird immer reger [20]), ohne Zweifel waren die meisten Dichter mit der Frucht ihrer Arbeit höchst vergnügt. Dabei versteht sich von selbst, daß sie die Form der Worte aufs höchste trieben und durch deren geheimnißvolle Stellung das Geheimnißreiche (nicht ohne Grund) zu ehren strebten, eben so glaublich ist es, daß sie ihre äußerliche Verbindung unter einander weit entfernt fahren zu lassen, in manchen Ceremonien zu befestigen suchten. Man darf die im vierzehnten Jahrhundert erschienenen Meisterlieder nicht sogleich schlecht heißen, noch weniger ihre Verfasser herunterſetzen. Unter diesen lebten ächt poetische Gemüther, Frauenlobs Werke sind überreich, wunderbar und von einer Verworrenheit, aus der sie sich gleichsam zu ihrem eigenen Schmerz nicht zu lösen vermögen. Nicht so wohl er, wenn wir nach dem Uebriggebliebenen urtheilen, (obgleich sein ganz anders zu erklärender Name, und die Sage darauf hinweisen), sondern andere mit ihm gleichzeitige, fallen

20) Die merkwürdigste und deutlichste mir bekannte Stelle, worin die sämmtlichen sieben freien Töchter auf den Meistergesang angewendet werden, ist in einem Gesang in dem langen Regenbogen, bald zu Ende des Weimarischen Codex. Ich würde ihn gern mittheilen, wenn es der Raum erlaubte. Daß aber, so bald wir den Meistergesang richtig, d. h. historisch betrachten, sein Wesen von dem Studium der sieben Künste, unabhängig ist, wird noch unten vorkommen, Note 66. Man vergl. Regenbog Maneße 2. 197. Canzler 2. 246 u. Wagenseil 55ª. 553.

zuweilen in die alten Liebestöne ein. Alexanders Gesang über seine Kindheit ist in einer zarten Ruhe gedichtet, die uns jetzt viel werther däucht, als die schwersten Kunstlieder; auch Wizlau[21]) macht eine Ausnahme, und Hadloub, von dem wir blühende Minnelieder übrig haben, obschon er um 1300 schrieb, und wir das ohne Zweifel der längeren Neigung einiger Schweitzerherrn verdanken.

In der dritten Epoche, welche ich vom funfzehnten Jahrhundert bis ans Ende rechne, wies es sich nun noch deutlicher aus, daß für die Meisterpoesie die Zeit des Hoflebens und Wanderns vorüber[22]) war, denn es hatten die Fürsten den Meistern alle Gunst entzogen, und auf andere Stände konnten sie eine Einwirkung nicht erneuern, die sie nie gehabt. Dagegen gerieth die Kunst in den Bürgerstand allmälig herab, nicht als ob vorher keine Bürger derselben theilhaftig gewesen, sondern weil jetzo eine Menge aus diesem Stand sie umfaßten und blühender als je machten, wenn man auf die Anzahl der Ausübenden sieht. Nirgend hätte der sinkende Meistergesang so lange gehalten, wenn er nicht in die deutschen Städte gelangt wäre, wo die wohlhabenden Bürger es sich zur Ehre ersahen, daß sie die Kunst einiger ihrer Vorfahren nicht aus-

21) Diesen scheint D. nach S. 113. nicht für einen Meistersinger passiren zu lassen, obgleich er die senende (Minne-) weise eines gleichzeitigen Meisters nachgesungen habe!

22) Ein spätes Beispiel ist bekanntlich der Christian Hafner, dessen Amsel den dänischen Hof auf den Meistergesang ihres Lehrers neugierig machte, worauf der gute Mann aus Nürnberg (1666.) nach Copenhagen reiste und jedermann überaus wohlgefiel. Eine frühere Erzählung von einem Nürnberger (?) Meistersänger, der 1351 in Preußen auf einer Hochzeit vom heidnischen Abgott Bacchus sang, hat Kotzebue Gesch. von Preußen 2. 194. 195. aus Vincentii moguntini chronicon prussiae, oder vielmehr dem Auszug daraus in Beckers Versuch einer Gesch. der Hochmeister. Berlin 1793.

C.

zierter, je ſchlechter ſie bezahlt werden, und ſie unterlaſſen dabei nie zu ſagen, daß ihr Lob ein wahres ſey und ſie das der Schlechten verabſcheuen. Sie mögen aus allen freien Künſten ſchöpfen, um neue reizende Gleichniſſe zu erfinden, ihr Anſehen kann nun nicht mehr erhalten werden. Der Meiſter kehret ſich ganz ſeinem Gemüth zu, die Luſt, große Romane zu reimen, verliert ſich, aber die Luſt, den Weltlauf zu ergründen, die göttlichen und menſchlichen Dinge zu betrachten wird immer reger [20]), ohne Zweifel waren die meiſten Dichter mit der Frucht ihrer Arbeit höchſt vergnügt. Dabei verſteht ſich von ſelbſt, daß ſie die Form der Worte aufs höchſte trieben und durch deren geheimnißvolle Stellung das Geheimnißreiche (nicht ohne Grund) zu ehren ſtrebten, eben ſo glaublich iſt es, daß ſie ihre äußerliche Verbindung unter einander weit entfernt fahren zu laſſen, in manchen Ceremonien zu befeſtigen ſuchten. Man darf die im vierzehnten Jahrhundert erſchienenen Meiſterlieder nicht ſogleich ſchlecht heißen, noch weniger ihre Verfaſſer herunterſetzen. Unter dieſen lebten ächt poetiſche Gemüther, Frauenlobs Werke ſind überreich, wunderbar und von einer Verworrenheit, aus der ſie ſich gleichſam zu ihrem eigenen Schmerz nicht zu löſen vermögen. Nicht ſo wohl er, wenn wir nach dem Uebriggebliebenen urtheilen, (obgleich ſein ganz anders zu erklärender Name, und die Sage darauf hinweiſen), ſondern andere mit ihm gleichzeitige, fallen

20) Die merkwürdigſte und deutlichſte mir bekannte Stelle, worin die ſämmtlichen ſieben freien Töchter auf den Meiſtergeſang angewendet werden, iſt in einem Geſang in dem langen Regenbogen, bald zu Ende des Weimariſchen Codex. Ich würde ihn gern mittheilen, wenn es der Raum erlaubte. Daß aber, ſo bald wir den Meiſtergeſang richtig, d. h. hiſtoriſch betrachten, ſein Weſen von dem Studium der ſieben Künſte, unabhängig iſt, wird noch unten vorkommen, Note 66. Man vergl. Regenbog Maneße 2. 197. Canzler 2. 246 u. Wagenſeil 55ª. 553.

zuweilen in die alten Liebestöne ein. Alexanders Gesang über seine Kindheit ist in einer zarten Ruhe gedichtet, die uns jetzt viel werther däucht, als die schwersten Kunstlieder; auch Wizlau[21]) macht eine Ausnahme, und Hadloub, von dem wir blühende Minnelieder übrig haben, obschon er um 1300 schrieb, und wir das ohne Zweifel der längeren Neigung einiger Schweitzerherrn verdanken.

In der dritten Epoche, welche ich vom funfzehnten Jahrhundert bis ans Ende rechne, wies es sich nun noch deutlicher aus, daß für die Meisterpoesie die Zeit des Hoflebens und Wanderns vorüber[22]) war, denn es hatten die Fürsten den Meistern alle Gunst entzogen, und auf andere Stände konnten sie eine Einwirkung nicht erneuern, die sie nie gehabt. Dagegen gerieth die Kunst in den Bürgerstand allmälig herab, nicht als ob vorher keine Bürger derselben theilhaftig gewesen, sondern weil jetzo eine Menge aus diesem Stand sie umfaßten und blühender als je machten, wenn man auf die Anzahl der Ausübenden sieht. Nirgend hätte der sinkende Meistergesang so lange gehalten, wenn er nicht in die deutschen Städte gelangt wäre, wo die wohlhabenden Bürger es sich zur Ehre ersahen, daß sie die Kunst einiger ihrer Vorfahren nicht aus-

21) Diesen scheint D. nach S. 113. nicht für einen Meistersinger passiren zu lassen, obgleich er die senende (Minne-) weise eines gleichzeitigen Meisters nachgesungen habe!

22) Ein spätes Beispiel ist bekanntlich der Christian Hafner, dessen Amsel den dänischen Hof auf den Meistergesang ihres Lehrers neugierig machte, worauf der gute Mann aus Nürnberg (1666.) nach Copenhagen reiste und jedermann überaus wohlgefiel. Eine frühere Erzählung von einem Nürnberger (?) Meistersänger, der 1351 in Preußen auf einer Hochzeit vom heidnischen Abgott Bacchus sang, hat Kotzebue Gesch. von Preußen 2. 194. 195. aus Vincentii moguntini chronicon prussiae, oder vielmehr dem Auszug daraus in Beckers Versuch einer Gesch. der Hochmeister. Berlin 1793.

C.

gehen ließen, und bald war sie durch eine Menge Theilnehmer in Ansehen und Förmlichkeit gesichert [23]). Die gelehrten Meister der vorigen Periode starben aus, in den Formen hatten sich leicht Schüler angelernt. Von den tiefen, subtilen Forschungen wandte sich der einfache Sinn allmälig ab und hielt sich an die Darstellung von Wahrheiten der heiligen Schrift und leichter Allegorien. Zwischen den Minneliedern lag ohnedem die Kluft der vorigen Periode, und in den protestantischen Städten, den Hauptsitzen des späteren Meistersangs kam die Reformation hinzu, die überall reines Haus haben wollte, es wurden daher weltliche Gegenstände durch Sitte oder vielleicht selbst in einigen Ordnungen vom Gesang ausgeschlossen. Man darf aber durchaus nicht diese sicher nicht allgemeine Einschränkung aus dem Princip des Meistergesangs ableiten, dem sie nur aufgedrungen und fremdartig war; wir haben sogar nicht wenig wirkliche Meisterlieder aus der letzten Zeit, welche von Liebe oder lustigen Späßen handeln [24]). Wenn das auch nicht gern auf den Schulen öffentlich abgesungen wurde, so schrieben es doch zu Haus die Meister in ihre Bücher mitten unter die andern und niemand wird in der That Lieder, die in

23) Hans Sachs soll den Meistergesang so aufgebracht haben, daß mit ihm 250 zu Nürnberg gewesen. (Vogt.)

24) Docen hat selbst einige dergleichen aus etwas früherer Periode mitgetheilt, die er ja nicht Minnelieder, aber doch erotische nennt. Ueberhaupt sind ihm einige Abfertigungen zur Hand, welche auf alle Beispiele passen, die man gegen ihn anführt. Citirt man ihm das gefoderte Exempel einer spätern Form in früher Zeit, so scheint der Dichter entweder ein armer — dann ist es ja auch ein Meistersinger, — oder ein reicher — dann ist die Aehnlichkeit zufällig. Citirt man ein Minnelied eines alten Meisters, — so ist es nebenbei, außerhalb der Meisterkunst gemacht und kein eigentliches Meisterlied, — oder eines späten — so ist es kein eigentliches Minnelied. Ich möchte wissen, wo die Zeit angeht, nach der er ein Minnelied in unleugbarer Meisterform für einen Meistersang gelten läßt!

kunſtgerechten Meiſtertönen gedichtet ſind, für etwas anderes halten wollen. Die Regeln für äußerliche Form und Feierlichkeit wurden anſcheinlich immer noch vermehrt[24 b]), während doch manche Feinheit der Alten verloren ging und von der eigentlichen Grundform die ſpäten Tabulaturen, als einer übrigens bekannten Sache, faſt gänzlich ſchweigen.

24 b) Und alles in der beſten Meinung von wahrem Fortſchreiten in der Kunſt; wie es ein Lied aus dem ſechszehnten Jahrhundert ausdrückt:

man thut von tag zu tag ſich gar
drin ſterken und fortwalten.

Innere Beweise.

Das Wesen alles Gesangs besteht in einem Maaß, wodurch sich gewisse gleiche Abschnitte oder Ruhen einsetzen, und das man zuletzt nur aus demselben Princip zu begreifen vermag, welches das Athmen, das Schlagen des Bluts, die Schritte des Gehens leitet. Ein Satz, durch den auf die Innigkeit der ganzen Natur mit der Poesie helles Licht fällt, ohne den keine Metrik in der allgemeinsten Bedeutung des Worts verstanden werden kann, dessen Ausführung aber nicht hierher gehört. Ich habe schon anderswo [25]) angedeutet, wie die Volkspoesie alles ihr Maaß klar und rein in sich behält, die Kunstpoesie hingegen nicht selten falsch anwendet und eigenen Gefallen findet, sich zu beschränken.

Eine solche Beschränkung tritt auch an unserm Meistergesang sichtbar hervor. Seine ganze Art zeigt und seine Geschichte bestätigt, daß ein tiefgegründetes, herrliches Princip nach und nach ausgehöhlt und ein todtes aus einem lebendigen geworden ist.

Als ich das Wesen des Meistergesanges in eine gewisse Künstlichkeit der Form setzte, hätte ich darauf am wenigsten die Einwendung erwartet: daß jedes Gedicht, wenigstens jeder Gesang, eine Form haben müsse, jene Bestimmung mithin gar nichts aussage. In dem Meistersang ist sich nicht nur die Form durchaus ihrer bewußt geworden, sondern sie übt sich auch neben größter Mannichfaltigkeit in gezogenen Kreisen. Wir haben folglich, wenn wir sie einer eigenen Klasse von Dichtern Jahrhunderte hindurch besonders zusprechen müssen, immer das Recht dieselbe Form von allen andern historisch abzusondern.

25) Heidelberg. Jahrb. 1810. Heft 27.

Gegen das dreizehnte Jahrhundert hin, bis wo man nichts als die lang gemeſſenen Laute alter Heldenlieder geſungen und gehört [26]), erſchallt auf einmal, wie aus der Erde geſtiegen, ein wunderbares Gewimmel von Tönen und Klängen. Von weitem meinen wir denſelben Grundton zu vernehmen, treten wir aber näher, ſo will keine Weiſe der andern gleich ſeyn. Es ſtrebt die eine ſich noch einmal höher zu heben, die andere, wieder herunter zu ſinken, und mildernd zu mäßigen, was die eine wiederhohlt, ſpricht die andere nur halb aus. Denkt man dabei an die begleitende Muſik, ſo kann dieſe ſchon wegen der Menge Stimmen, denen die Inſtrumente nicht genügt hätten, nicht anders, als höchſt einfach geweſen ſeyn. Sie muß beinahe mit in den Reimen gelegen, und zwar der Harmonie, nicht aber der Melodie entbehrt haben [27]). Tauſend reine bunte Farben liegen dahin gebreitet, grell fröhlich an einander geſetzt, gar ſelten vermiſcht, daher es kommt, daß alle Minnelieder ſelbſt die verſchiedenſten ſich dennoch zu gleichen ſcheinen. Dieſe Dichter haben ſich ſelbſt Nachtigallen genannt [28]), und gewißlich könnte man auch durch

[26]) Oder in kurzen einfachen Reimzeilen erzählt. Otfrieds Evangelia waren ſo wenig für den Geſang, als Werners Maria, allein Ludwigs Ehrenlied wurde doch geſungen, und nicht unmöglich auch König Rother in deſſen abweichender Form das unvolksmäßige beigemiſchte Element vorzüglich anzuerkennen.

[27]) Es verdient beſonders unterſucht zu werden, ob ſich nicht auch darin der Meiſterſang von dem Volkslied unterſcheide, wie ich vermuthe, daß das natürliche allgemeine Moll dem letztern, das individuelle Dur dem erſtern gemäß iſt.

[28]) Ich begnüge mich hier an Gottfrieds von Straßburg bekannte Stelle zu erinnern, Triſtan 4631 ꝛc. Da er hier bloß von erzählenden Meiſtern reden will, ſo ſcheidet er ganz recht bloße Liederdichter, wie den von Hagenau und Walter von den vorgenannten Veldeck, Blicker, Hartmann u. ſ. w., ob gleich dieſe auch einige Lieder gemacht. Jene aber: „horent nicht zu dirre ſchar.“ An einen Unterſchied zwiſchen Meiſtern

kein Gleichniß, als das des Vogelsangs, ihren überreichen, nie zu erfassenden Ton treffender ausdrücken, in welchem jeden Augenblick die alten Schläge in immer neuer Modulation wiederkommen. An der jugendlichen frischen Minnepoesie hat alle Kunst ein Ansehen der Natürlichkeit gewonnen, und sie ist auf gewisse Weise auch nur natürlich[29]); nie hat vorher, noch nachher, eine so unschuldige, liebevolle, ungeheuchelte Poesie die Brust des Menschen verlassen, um den Boden der Welt zu betreten, und man darf in Wahrheit sagen, daß von keinem dichtenden Volk die geheimnißvolle Natur des Reims in solcher Maße erkannt und so offenbar gebraucht worden. Allein wir ahnen voraus, wie das poetische Leben, das sich zarter Kindlichkeit aufgethan, auf einmal falsch verstanden und die göttliche Blume den abgötternden Händen ihren Kelch der reichsten Farben zuschließend, nur die Außenseite übrig lassen werde, die gleiche Gestalt hat, aber bleich ist. So streift der höchste Gipfel des lebendigen Spiels schon mit einigen Zügen in stille

und Minnes. denkt aber der Dichter nicht, wozu gerade der Ort gewesen wäre, ja er nennt die Nachtigall von der Vogelweide selber eine Meisterinne (v. 4680.), wenn auch im allgemeinen Sinn, der aber hier, falls jener Unterschied Statt gefunden, selbst vermieden worden wäre.

29) Ich fühle es wohl, darin muß etwas gegen meine Ansicht liegen, daß man sich die Unschuld dieser Poesie mit der Kunst nicht zusammen denken mag. Ohne zu wissen oder selbst zu glauben, daß Tieck meine Vorstellung billigt, kann ich mich hier nicht besser schützen, als mit dessen eigenen Worten: „so viel Kunst und strenge Schule auch so manche Gedichte dieser Zeit verrathen, so möchte man doch diese Poesie nicht Kunst nennen; sie ist gelernt, aber nicht um gelehrt zu erscheinen, die Meisterschaft verbirgt sich in der Unschuld und Liebe, der Poet ist unbesorgt um das Interesse, daher bleibt er in aller Künstlichkeit so einfältig und naiv, er sucht seinen Gegenstand lieber durch eine neue Anordnung der Reime, als durch neue und auffallende Gedanken hervorzuheben.“

Erſtarrung, die erſtiegene Höhe iſt zu fern, als daß wir nicht noch eine Weile geblendet in der Täuſchung fortdauern ſollten.

Einige Jahrhunderte ſpäter ſehen wir keine Höfe mehr, vor denen Sänger ankommen, mit ihren Liedern das Feſt zu erfreuen und die Freigebigkeit des Herren in ſinnreichem Lob zu erheben. Wir finden ſtille, geſchloſſene Städte, in deren Mauern ehrſame Bürger wohnen, die unter einander eine ſeltſame ſteife Kunſt treiben. Betrachten wir dieſe näher, ſo hat ſie in nichts das Anſehen einer neuen Erfindung. Schon überhaupt ließe ſich kein Grund einbilden, warum der Bürgerſtand eine beſondere Reimkunſt unter ſich eingeführt haben ſollte; viele ſprechen dafür, daß er mit Stolz und Treue bewahrte, was aus der Vorzeit hergekommen war. Aller andere Schmuck iſt ferngehalten aus ihrer Poeſie, die Reime aber ſtehen verwaiſt an den alten Orten, wohin ſie nicht recht mehr gehören, und ohne Bedeutung, wie man lange noch die Zeichen eines verloren gegangenen Guts fortführt, ohne ihres Sinns zu gedenken. Man hat den ſpäteren Meiſterſang bisher ganz unverſtändig aufgefaßt und eben in ſeiner Unbehülflichkeit den alten Urſprung nicht geſehen. Ich behaupte, ſeine Erſcheinung würde uns unerklärlich fallen, wenn wir nicht bis auf die erſte Blüte des Minneſangs zurückgehen könnten. Denn je feſter, tödtender etwas Unſcheinbarem angehangen wird, deſto herrlicher und kräftiger muß die Grundlage geweſen ſeyn, und ohne Entzükkung im Anfang ließe ſich nicht begreifen, mit welcher Scheu ein Volk den leeren Dogmen eines Glaubens treu bleiben kann. Alſo weiſen auch unſere beiden Perioden nothwendig auf einander hin und es bliebe in jeder da ein unverſtändlicher Punct, wo man ſie nicht innig mit einander verbindet.

Oder will man das Alles in der Zeit ſuchen, die im Mittel liegt, ſo daß man ſie nicht als wohrhaft vermittelnd betrachtet, ſondern dahin ein beſtimmtes Endigen der einen

und ein Anfangen der neuen Erscheinung setzt? Dann ließe sich zur Noth noch jenes Ende begreifen, (weil ein Leben abgeschnitten werden kann,) aber durchaus nicht dieser neue Anfang. Der Meistergesang im vierzehnten oder funfzehnten Jahrhundert als etwas eigenthümliches erstanden, wäre ein Kind ohne Jugend, und die ganze Geschichte dieser Zeit könnte uns nirgends seine Wundergeburt deutlich machen. Vielmehr stoßen wir allerseits an eine eigentliche Mitte, welche auf früheres und späteres hinweist und unsere Kenntniß von beiden erst vollständig macht.

Ich wende mich nun näher zu dem, was ich für den besten Leitstern unserer Untersuchung, für das Charakteristische des Meistersangs halte, um dadurch, wofern es der früheren und späteren Zeit auf gleiche Art zukommt, meine Vorstellung zu rechtfertigen.

Unter allen Regeln der Metrik, so willkürlich sie auch scheinen mögen, liegt zuletzt ein Geheimniß, dessen Kunde uns entgangen seyn kann, während die aus ihm hervorgewachsenen Bildungen es beständig fort in sich tragen. Wenn sich nun sogar in unserer deutschen Kunstpoesie ein solches Fundament nicht verleugnet hat und bestimmt waltet, so erwirbt sich auch hier die Nation das Vorrecht einer Gründlichkeit, wie sie bei andern die Geschichte der Poesie wenigstens nicht so deutlich ausfinden oder nachweisen kann.

Es ist hier von andern metrischen Grundformen keine Rede und soll darüber nicht entschieden werden, aber gewiß, die der Dreiheit trägt das Merkmal der Einfachheit und zugleich großen Sinnes und tiefer Bedeutung in sich. Wie sich in einem Theil der Natur, z. B. im Pflanzenreich, die Bildung eines Ganzen meistens in und durch einen ungleichen Theil beschließt, oder deutlicher vielleicht, der zuletzt hinzutretende Schlußstein eine ungleiche Zahl macht, so entwickelt sich hier in der Poesie

aus zweien gleichen Sätzen ein dritter ungleicher nach einer innerlichen Nothwendigkeit. Folgte ein zweiter gleicher Satz unmittelbar auf den ersten und weiter nichts, so würde das Ganze leer, matt und unfruchtbar erscheinen; folgte aber in dem zweiten selbst schon ein dem ersten ungleicher, so würde das Ganze unempfänglich seyn. In dem ersten Fall wäre keine Ruhe, kein Schluß, sondern unendliches Schwanken; im zweiten würde der Reitz des letzten als des neuen Satzes immer über den alten siegen und dessen Wirkung in seine hinüberziehen, folglich vernichten. Da aber das Wesen der Poesie auch in ein gemüthliches Gleichgewicht gesetzt werden muß, und weil das Folgende nur in dem Vorausgehenden erklärt werden kann, so kommt der erste Satz zweimal, damit er Stärke gewinne, den dritten zu zeugen, zu tragen und selber neben ihm zu bleiben. Es ist auch, als ob mit einem Mal die poetische Lust an der gewonnenen Weise noch nicht erschöpft sey, als daß man den Satz schon fahren lassen könne, oder als ob erst in seiner Wiederhohlung, da das Anheben gleichsam zu frei und sorglos gewesen, das Neue in mehr Bedächtigkeit vorbereitet werden könne.

Man erkläre passender und deutlicher, was man leichter fühlen wird, aber die Wahrheit des Grundsatzes ruht auf dem Element des Volksgesanges und Tanzes, wo immer der erste Theil wiederhohlt wird, bevor er sich in ein Trio auflösen kann. §. 175

Ist aber nicht alle Volkspoesie (als ihrer Natur nach sang- und strophenmäßig) in Strophen von gleichen Zeilen, und zwar die deutsche Anfangs von vier langen, nachher auch von acht kurzen? Ich gebe eine vermuthliche, mir gleichwohl sehr wahrscheinliche Erklärung dieses anscheinenden Widerspruchs, eben die große Einfachheit der Volkslieder bietet sie dar. Alles liegt hier an der begleitenden Stimme und Musik. Wahrscheinlich wurde die zweite Hälfte der Strophe, nachdem man die erste entweder

wiederhohlt oder bloß in zwei gleiche Theile zerlegt hatte, in einer andern Melodie abgesungen. In manchen Fällen wird auch der Refrain für einen dritten Theil gegolten haben. Hieraus erklärt sich nun das Neigen der letzten Zeile in Volksliedern zu einer größeren Länge, weil die eigenthümliche Natur der zweiten Hälfte des Ganzen (nach meiner Ansicht des dritten Theils) diese scheinbare Ungleichheit möglich und ganz natürlich macht.

Ist noch eine andere Anwendung hier erlaubt, so offenbart sich in der nordischen Alliterationspoesie ein analoges System; denn in den vier- (oder acht-) zeiligen Strophen stehen zwei Reimbuchstaben meistentheils in der ersten Zeile, der dritte aber erfüllt die zweite ganz allein; in den sechszeiligen hingegen hat die erste und die zweite Zeile jede nur einen solchen Reim, die dritte aber deren zwei eigene. Die Aehnlichkeit, die ferner im Verhältniß der griechischen Strophe und Gegenstrophe liegt, wird niemand verkennen, ob sie gleich schief ausgelegt werden könnte.

Nirgends nun tritt unser trilogisches Princip klärer auf, als in dem altdeutschen Meistergesang, in dessen späteren Productionen es auch von jeher anerkannt und hervorgehoben worden ist, eben weil es in der späteren Sitte äußerlich (ich meine, in den Handschriften) ausgezeichnet wurde. Auf der andern Seite hat dieser letzte Umstand eine falsche, (wie in sich ungenügende so höchst uncritische) directe Herleitung aus dem Griechischen veranlaßt. Meine Absicht geht jetzt dahin, diese Trilogie auch in dem Bau der früheren Meisterlieder, also der Minnesänge nachzuweisen. Sehr merkwürdig bleibt es, wenn gezeigt werden kann, was ich hiermit behaupte, daß unter den Liederweisen der manesischen Sammlung (als für uns wenigstens des Inbegriffs und Vorraths aller Minnepoesie) vielleicht nur funfzig nicht recht unter die aufgestellte Regel

passen, die übrigen aber sie geradezu in sich darstellen. Mithin kann schon jetzo fast kein Zweifel obwalten, daß die Regel selbst gegolten, eher darf man sich wundern, daß in einer auf das vielseitigste spielenden Reimkunst so wenig Abweichung von einem Grundsatz in der That vorkomme, dessen Tiefe wohl den meisten Dichtern unbewußt war. Wenigstens dürfte der, welcher um der Ausnahmen willen, die Regel leugnete, sie auch späterhin nicht mehr finden wollen, indem sich auch spätere Anomalien aufweisen lassen werden, und worin wollte dieser dann die Eigenthümlichkeit des spätern Meistergesanges setzen? Von Allem ist nun im Einzelnen zu handeln.

I. Regel.

In allen Meistersängen, sowohl in den Minneliedern als in denen der mittleren und letzten Periode erkenne ich folgenden Grundsatz:

Die ganze Strophe, oder das ganze Gesätz, hat drei Theile, davon sind sich die zwei ersten gleich und stehen in nothwendigem Band, der dritte steht allein und ist ihnen ungleich [30]). Ich werde der Bequemlichkeit wegen die bekanntesten Namen

[30]) Ich habe es schon vorhin zu dem Hauptfehler meines ersten Aufsatzes gemacht, daß ich anfänglich dieses dreigliedrige Princip in einigen alten Minneliedern nicht anerkennen zu dürfen wähnte. Dazu verleiteten mich einige Anomalien, die ich damals nicht recht zu erklären wußte, dann die anscheinend glückliche historische Nachweisung des Namens der Stollen. (s. folg. Note.) Jedoch muß ich ausdrücklich aufheben, daß mir Docen mit Unrecht S. 105. die Leugnung des dreigliedrigen Satzes da zuschreibt, wo ich nur von früher nicht dagewesenen späteren Kleinigkeiten spreche. Wie hätte ich die allersichtbarste Eigenschaft des späteren Meistergesangs eine Kleinigkeit heißen können? Ich dachte aber bei dem Worte Abtheilungen an nichts als das äußerliche Abtheilen und Absetzen in den Handschriften, wie jeder Aufmerksame sogleich sehen wird.

gebrauchen, und die beiden erſten: Stollen, den dritten den Abgeſang nennen, das Ganze aber Strophe [31]). Der gewöhnliche Fall iſt, daß ſich die Stollen durchaus gleich ſind, in Zahl der Silben und Zeilen, und Stellung der Reime. Letzteres iſt jedoch nicht nothwendig, denn man begreift, daß der Haupteindruck der Gleichheit gar nicht verletzt werde, wenn auch zuweilen die Reime eine andere, etwa umgekehrte Richtung erhalten, und alsdann richten ſich die Silben entweder nach den Zeilen oder den Reimen. Ferner, meiſtentheils werden die Reime der Stollen freilich in ihnen ſelbſt gebunden, es widerſpricht aber dem Princip wiederum nicht, wenn ſie manchmal

[31]) Strophe, als etwas Wiederkehrendes, (versus) iſt zwar hier uneigentlich und würde ſich eher für den Begriff unſeres Stollen paſſen. Indeſſen das Wort: Geſätz, würde ungewohnt, und Lied ganz verwirrend ſeyn, obgleich ich recht gut weiß, daß die ſpätern den erſten Ausdruck brauchten, und die Minneſänger ſowohl, als die ſpätern Meiſter ganz beſtimmt dasjenige, was ich hier unter Strophe verſtehe, Lied benennen. Es iſt uns jetzo aber viel zu geläufig, darunter das ganze Gedicht zu begreifen, oder eigentlich, ſo haben wir den noch älteren, volksmäßigen Gebrauch dieſes Wortes wiederum eingeſetzt, nach welchem z. B. das ganze Gedicht der Nibelungen Lied heißt. Eine ähnliche Vermiſchung hat das Wort Weiſe betroffen, worunter wir jetzt nur den Ton, die Melodie einer Strophe verſtehen, da die Dänen mit ihren Viſer auch ganze Lieder bezeichnen.

Den Namen Stoll betreffend, ſo nehme ich meine frühere Vermuthung, als ob er mit dem Meiſter Stolle in Verbindung zu bringen ſey, zurück, da er ſich auch weit natürlicher (er mag aufgekommen ſeyn, wann er will) im terminologiſchen Geiſt des Meiſtergeſangs erklären läßt, das ganze Geſätz ruhte oder ſaß gleichſam auf zweien Füßen. Aufgeſang für Stoll, welches Docen durch ein Beiſpiel von 1515 rechtfertigt (Note 11. ſeiner Abh.) wäre eine ſehr paſſende Benennung und entſpräche dem Abgeſang. Man vergleiche das Jen. M. z. B. CCCLXIII. wo Rumelant auf Singofs Namen anſpielt:

„ſingof, ſing abe, ſing hin, ſing her.“

welche Stelle für das ziemlich hohe Alter beider Wörter ſtreitet.

erſt in dem Abgeſang gebunden werden, oder gar in und mit der folgenden Strophe [32]). Was die Silbengleichheit angeht, ſo iſt ſie zu natürlich, als daß ſie im eigentlichen Sinn verletzt werden könnte. Doch muß man hier den alten einfachen Minneliedern eine Freiheit vor den ſpätern Meiſtergeſängen zulaſſen, die erſtern gleichen darin oft noch dem Volksgeſang, daß ſie unter dieſelbe Melodie ein Paar Silben mehr bringen, oder einige weniger und in die Länge ziehen können. Am liebſten ergibt ſich die Schlußzeile des zweiten Stollen einer größeren Länge. Man vergleiche Friedrich von Hufens Lied: wol ir ſie iſt ꝛc. (1. 95. und im weimar. C. in ſchlechtem Text aber mit zwei Strophen mehr.) Hier neigt die vierte Zeile über die ihr entſprechende zweite ſichtlich hinaus in den beiden erſten Strophen, allein faſt gar nicht in der dritten, und im weimariſchen Text dieſes Geſangs ſcheinen ſich beide Zeilen in allen Strophen gleich zu ſeyn.

Der Abgeſang iſt gewöhnlich keiner weiteren Zerlegung fähig, zuweilen könnte man ihn auch in zwei eigene Theile zerſchneiden, wo ſich aber faſt immer zuletzt ein Anhang findet. Uebrigens kann er länger oder kürzer ſeyn, als die beiden Stollen zuſammen, oder gar kürzer, als einzelne [33]). Man fühlt zugleich, daß die ungewöhnlicheren Fälle doch etwas ſteifes, unbefriedigendes in ſich tragen, dagegen iſt ein anderer ziemlich häufiger, wo in dem Abgeſang einzelne Partien aus

[32]) Für letzteres haben die ſpätern Meiſter den techniſchen Ausdruck Korn oder Körner.

[33]) Z. B. Dietmar v. Aſt (1. 40. Lied: „ich ſufte und hilfet ꝛc.“) und derſelbe Ton in dem erſten Lied des Burggr. v. Liuns (1. 90.), in welchen beiden der Stoll 4, der Abh. nur 2 Zeilen hat. Daſſelbe Verhältniß in anderem Ausdruck bei Winli (2. 23. Lied: ſwer in leide ꝛc.) Für den ſpäten Meiſtergeſang begnüge ich mit den Beiſpielen von Nunnenbecks abgeſchiedenem und Kettners hohem Ton.

den Stollen wieder anklingen, deſto anmuthiger und durchaus von guter Wirkung; es kann wohl der ganze Stoll nochmals zu Ende des Abgeſangs wiederhohlt werden [34]). Das Gegentheil war jedoch auch in ſpäterer Zeit bei weitem gebräuchlicher, und Wagenſeil (S. 522.) fehlt, wenn er das Anomaliſche als eine Regel zu behandeln ſcheint.

Folgende beide Puncte, als charakteriſtiſch für den Meiſterſang, muß ich noch verwerfen:

1) Daß der Sinn der Gedanken mit der Strophe ſchließe, alſo jede für ſich ein Ganzes bilde. Dieß iſt bekanntlich nicht bei den Minneliedern der Fall, aber eben ſo wenig bei den ſpäteren Meiſterliedern, obgleich hier der Gegenſtand häufiger ein Abbrechen mit ſich bringt, z. B. in der mittlereu Zeit bei Lobgeſängen auf Fürſten, wo jeder meiſtens in einer Strophe abgethan wird. Docen, welcher obigen Satz aufſtellt (S. 93. 102.), hat ſelber Gedichte, wie den Wartburger Krieg, nicht umgehen können und das als eine ſich von ſelbſt verſtehende Ausnahme behandelt. Dieſe einzige Ausnahme iſt indeſſen von der Beſchaffenheit, daß ſie in meinen Augen ſeine ganze Regel umſtößt. Uebrigens laſſen ſich auch Minnelieder aufzeigen, die nur aus einer Strophe beſtehen, man ſehe die des Veldeck, Dietmar v. Aſt ꝛc. und die letzte Strophe des Alram (2. 110.), und neue Meiſtergeſänge von nur einem Geſätz kann man in einem Band des Ambr. Metzger S. 69. 70. finden. (Handſchriftl. in Arnims Beſitz.)

2) Daß ein Meiſterſang aus drei Strophen beſtehen müſſe. Dieſe auch von Docen ausgeſprochene Regel widerſpricht nun zwar der vorigen nicht gerade in ſeiner Meinung, indem er wohl annimmt, daß man drei ſolcher in ſich unzuſammenhängender Strophen in demſelben Ton abgeſungen. Die Sache

34) Der ganze Stoll wiederhohlt in einem Minnelied Meiſter Teſchlers 2. 88. (frowe minne) u. Roſts 2. 90. (bei röſelechter.)

ist aber ganz falsch. Es gibt viel spätere Meisterſänge von mehr als drei Strophen [35]), und wenn in der That die meisten nur aus dreien bestehen, (worin man leicht möglich etwas suchte, was meinem trilogischen Princip allenfalls nicht unverwandt), so haben auch eine Menge früherer Dichter schon denselben Gebrauch befolgt [36]), den ich um deswillen nicht zur Regel machen will, weil gleichfalls öfters die früheren Meisterlieder regelmäßig aus fünf Strophen bestehen [37]).

Erste Einwendung gegen das dreitheilige Princip. (Einfache Lieder.)

Es gibt in der maneßischen Sammlung einige einfache Minnelieder, in welchen man schwerlich den aufgestellten Grundsatz zu entdecken scheint. Dahin gehören vor allen die folgenden, sämmtlich aus Strophen von vier langen Reimen bestehenden:

Veldeck 1. 22. (Anfang: manichen herzen ꝛc.) Die dritte Zeile ist kürzer, dadurch ein Unterschied und Abschnitt.

Nifen 1. 23. (von walhen fuor ꝛc.) Die dritte kürzer, die vierte viel länger.

Kiurenberg 1. 38. Die letzte neigt zu überwiegender Länge, leider ist das herrliche Lied incorrect und verdorben.

Dietmar v. Aſt 1. 39. (ahy nu kumt ꝛc.)

von Mure 1. 49. (ahy nu sol ꝛc.) Die letzte offenbar länger.

Reinmar 1. 72. (hoh alsam ꝛc.) Dritte kurz.

Rubin 1. 169. (wol im der sin ꝛc.) Wie vorhin.

[35]) Das heißt in ihrer Sprache: außer den gedritten gibt es z. B. noch gevierte, gefünfte, gesiebente Meisterlieder. Man sehe Puschmanns Lieder auf H. Sachs bei Raniſch und den Cod. vatic. 680.

[36]) Z. B. Lupin, Diuring, Hetzbolt, Bubenburg, Teschler, Rost, Canzler (sehr häufig) Nifen (bei Benecke.)

[37]) Man sehe Frauenlobs Gesänge im weimar. Cod.

Lichtenſtein 2. 30. 31. (ir edeln frowen ꝛc.)
Derſelbe 2. 32. (alle die in ꝛc) Dritte kurz.
Alram 2. 110. (mich dunket ꝛc.)
v. Regensburg 2. 117. Dritte kürzer.

ſo wie auch einige ſechszeilige, als:

Milons von Sevelingen Lieder (die zwei letzten Strophen gehören ihm ſchwerlich.)
Kol von Niuſſen.

In den gleich zugefügten Anmerkungen habe ich nun ſchon dargethan, wie ſich die Zeilen des Abgeſangs meiſtens äußerlich unterſcheiden, und ſelbſt was die ganz gleichzeitigen darunter betrifft, ſo komme ich auf meine obige Bemerkung zurück, daß uns hier die Muſik fehlt, welche nicht anders als in den Nibelungen die drei Theile beſtimmt haben wird. Da ich annehme, daß der Meiſterſang nicht allein die Sitte der Volksdichter beibehalten, ſondern auch ſein eigenes Princip aus dem Volksgeſang geſchöpft und nur äußerlich aufgeſtellt und fortgeführt hat, ſo finde ich es ganz natürlich, daß die Form dieſer einfachen Lieder an den Volksgeſang erinnere. Ich halte ſie übrigens für vortrefflich und größten Theils ſehr alt, man glaubt in ihnen die Grundlage aller Liebeslieder zu erblicken. Allein der meiſterſängeriſchen Regel widerſtehen ſie nicht, wenn ſie ſolche auch am unſcheinbarſten und ſchwächſten darſtellen. Haben doch die ſpäten Meiſter noch die einfache Auflöſung der langen gleichen Zeilen, in acht kurze gleiche (Wolframs Hönweis) ohne Anſtoß geduldet und in den Schulen gebraucht, und den Abgeſang gerade zu mit der fünften (alſo ohne Auflöſung, mit der dritten) Zeile angefangen [38]); womit die Muſiknoten dieſer Weiſe in Volksliederbüchern (wie Forſters) ganz übereinſtimmen. 135.

[38]) Dieſe Auflöſung ſehe man in einem merkwürdigen Beiſpiel ſchon in dem Minnelied des Joh. v. Brabant, 1. 8. (frowe durch got genade ꝛc.) Vergl. auch den Meiſterſänger Hadloub 2. 194. (o we ſi wigt ſo kleine ꝛc.)

Nicht viel anders verhält es sich mit den bei Hiltbolt 1. 146. (kalte rifen und sne ꝛc.) und Nithart 2. 82. (ein altu vor ꝛc.) befindlichen kurzzeiligen Strophen von vier Reimen. In solchen streift Volksgesang in den meisterlichen hinüber, oder umgekehrt. Noch weniger können die in einem Liede Wolframs 1. 147. (der helden minne ꝛc.) und bei Walter 1. 102. (ich sas uf einem ꝛc.) 1. 109. (do der sumer ꝛc.) vorkommenden, nicht überschlagenden [39]) Reime eingeworfen werden, in denen nichts volksmäßiges liegt. In Dietmars Liede 1. 39. (es stuont ein frowe ꝛc.) treten sie kaum aus den Assonanzen heraus, reiner sind sie bei demselben 1. 41. (slafest du friedel ꝛc.) und bei Friedr. v. Husen 1. 93. (si darf mich ꝛc.) Ich brauche bloß zu bemerken, daß eine gleiche Anomalie in Hans Sachsens Spruch- und Rosenweis statt findet, worin auch solche unmittelbare Reime. Dahin gehört endlich die fünfzeilige Strophe Walters 1. 113. (uns hat der Winter ꝛc.) und sein Vocalenspiel 1. 125.

Zweiter Einwand. (Abnorme Fälle.)

Wichtiger scheinen sich einige offenbare kunstmäßige Lieder nicht das System gefallen zu lassen. Sie fodern eine genaue Aufmerksamkeit.

1) Die manesische Sammlung zählt Lieder, die nur aus zwei zu einander zugewandten oder sich genau auf einander beziehenden Theilen zu bestehen scheinen, so daß das Ende des einen an den Anfang des andern reicht und nun dieselbe Reimleiter wieder hinaufgestiegen wird; oder auch nur so, daß alle in dem ersten Theil aufgewandte Töne in dem zweiten ihre

39) Besser wäre ein positiver Ausdruck. Man könnte sie die sogleich gebundenen, unmittelbaren nennen, im Gegensatz zu den sich verschlingenden.

Bindung erreichen, ſey es nun in welcher Ordnung. Der Abgeſang ſcheint mithin zu fehlen. Allein da ſich dann in keinem dieſer Lieder ein eigentlicher Mittelpunct fände, und überhaupt nicht anzunehmen iſt, daß eine Melodie von der Mitte heraus zu ihrem Anfang und Ende hin ſich gleichmäßig ausbreite, ſo iſt wohl in den nachſtehenden Schematen der Abſchnitt nach der punctirten Linie zu verwerfen und es verhält ſich damit wahrſcheinlich ſo: ſtatt, daß ſonſt der Abgeſang auf die zwei Stollen folgt, iſt er hier in die Mitte zwiſchen beide genommen und der zweite Stoll macht den Beſchluß. Den Beweis könnte wieder erſt die Muſik ſolcher Lieder liefern, wohin nur die nachſtehenden gehören. Dabei muß Herrn Docen auffallen, daß dieſe Anomalie ſich noch dazu ganz beſonders bei Walter von der Vogelweide, alſo einem von ihm anerkannten Meiſterſänger und zum Theil bei ernſthaftem Inhalte findet. Aus dem ſpätern Meiſterſang weiß ich dießmal kein Beiſpiel zu liefern.

Rudolf v. Neuenb. I. 10	Walter I. 102.	Derſelbe I. 105. (ſi fragent mich ꝛc.)
ſterben	breit	genau der vorige
derben	beit	Ton.
ſere	keit	
ere	trahtet	
. . . . .	. . . . .	
kere	reit	
here	ahtet	
ſin	nahtet	
min	pfahtet	

(Gewißheit haben wir über ſolche Abtheilungen freilich noch nicht, und es ließen ſich auch einige andere verſuchen.)

Walter 1. 106.

gerten
herten

mag
flag
. . . . . .
flag
mag

herten
gerten

Walter 1. 115.

frowen
ſtee
ee
ſchowen

horet
. . . . . .
ſtoret

zaget
guotes
muotes
klaget

Walter 1. 122.

man
muos
gruos
an

Ueber die Undeutlichkeit der Reime in Abgeſ. ſ. unten Nr. 4.

e
wes
. . . . . .
me
ſol

geil
gar
dar
teil

Walter 1. 130. u. 1. 135. (herzoge us ꝛc.)

richen
lichen
richen

bone
fro
. . . . . .
ſo
lone

wan
man
gan

Schulm. von Eßelingen 2. 93. (Nachbildung des vorigen.)

wirbet
dirbet
ſtirbet

varen
korn
. . . . . .
zorn
baren

tag
mag
pflag

2) In andern Geſängen ſpringen zwar die drei Theile deutlich hervor, aber die Reimfolge in den beiden erſten (den Stollen) iſt nicht gleichmäßig. Hierin liegt, wie ſchon oben berührt worden, an ſich nichts Unnatürliches, weil die Gleichheit im Ganzen wohl vorhanden iſt. Alle erregten Töne werden befriedigt und gelöſt, ob nun der letzte dießmal zuerſt, oder wie es geſchehen mag, beleidigt nicht das Princip. Wenigſtens bekommen die beiden Stollen, wo ſie ſich einander bloß zudrehen, eine Art von Rundung und Ganzem; ich ver-

muthe aber, daß zu demſelben Reim auch die Muſik des erſten Theils zurückgekehrt ſey. Hierher ſind folgende zu rechnen:

Rudolf v. Neuenb. 1. 8. (gewan ich ꝛc.) Stretlingen 1. 45. (ach dar ich ꝛc.) Bligge 1. 177. (min alte ſwere ꝛc.) Schwerer und unangenehmer äußert ſich dieſe Anomalie manchmal da, wo die Stollen aus mehrern Zeilen beſtehen. Ich laſſe in den Beiſpielen die Abgeſänge aus:

von Huſen 1. 94.	Hiltbolt 1. 143.	Weili 2. 21.	Rubin 1. 167.
kan	muot	heide	wan
wibe	guot	kleide	fro
tan	ſtat	twingen	han
libe			
tribe	hat	ſingen	ho
han	lat	dringen	gan
libe	tuot	leide	ſo
gan			

(oder will man hier die 4 erſten Zeilen den beiden Stollen, alles andere dem Abgeſ. einräumen?)

Winli 2. 22.	Pfeffel 2. 99.	Werner 2. 161.	Derſelbe 2. 165.
wunne	wachet	ſt	ſprach
meyen	lag	tuot	..... halten
kleiden	lant	ſchamen	mach
bluot	haben		kande
roſen	rich	huot	dich
gleien	lachet	bi	pfande
heiden	rich	namen	mich
fruot	laben		walten

Fr. v. Suonenburg 2. 210.	Sigeher 2. 220.	Rumslant 2. 225.	Reinmar 1. 72.
got	wert	ringet	pflac
ende	ſwert	meie	ſere
ein	tot	wunne	mac
kraft	ringen	maht	
ſchein	bringen	ſunne	tac
hende	twingen	dringet	mere
bot	rot	leie	ere
ſchaft	gert	naht	

In einigen dieſer Lieder müſſen die Reime warten, bis ſie im Abgeſang gebunden werden; will man aus der Zeit des

spätern Meistergesangs auch dazu Beispiele haben; so schlagt man den verwirrten Ton Vogels oder den verkehrten Michael Pehams nach. Hier sprechen merkwürdig genug die Namen für die Abweichung und also mit für die Regel, diese stand fest und bekannt da, die Künstlichkeit wagte sich aber dennoch in Anomalien, die sie schon in der Benennung auszudrücken sorgte.

3) Von geringer Abweichung sind einige andere Fälle, die ich deßwegen auch lieber zufällig erklären möchte. Bei Veldeck 1. 20. stehen einige Lieder: gern het ich ꝛc. es ruont diu Vogelin ꝛc. die bloß einzelne Strophen sind, woraus sich noch gar nichts abnehmen läßt, um so mehr, als andere dem Anschein nach ebenfalls abnorme wie einige von Nifen 1. 22. 23. nun nicht mehr so erscheinen, seitdem die in Bodmers Abdruck mangelnden Zeilen ergänzt worden sind (s. Benecke 4. und 21.) So verhält es sich ungefähr mit der 1. 175. einsam da stehenden Strophe: got weis wol ꝛc. Das Lied des von Tuifen 1. 45: ich minne in minem muote ꝛc. ist auf den ersten Anblick unregelmäßig, sodald man aber merkt, daß die folgende abgesetzte: min munt demselben ꝛc. keine eigentliche ist, sondern nur den Abgesang zu den in der vorigen liegenden Stollen enthält, kommt alles in Ordnung. Sonderbar ist das 2. 33. stehende Lied Lichtensteins: wißet frowe ꝛc. Man könnte die erste und zweite Strophe für den einen Stollen, die dritte und vierte für den zweiten, die fünfte für den Abgesang auslegen, in allen fünfen also eigentlich nur eine Strophe (einen Bar) finden. Vielleicht ist es aber ein Stück Leich, wovon bald nachher.

Walters schönem aber unregelmäßigem Tagel. 1. 107: früntliche lag ꝛc. scheint der Refrain und darin der Abgesang zu mangeln. Denn so gewiß das, was wir unter Refrain verstehen, in den Meisterliedern manchmal von dem Abgesang ganz unabhängig ist, so wahrscheinlich hat es ihn andremal gerade gebildet. Einige

Lieder, welche deutlich nur aus zwei Theilen beſtehen, mögen auch einen ſolchen Anhang in der Muſik bekommen haben, oder man kann ſie wirklich für ein Paar Ausnahmen gelten laſſen. Dahin gehören: Walter von Metz 1. 166. (mirſt min ꝛc.) Lichtenſtein 2. 26. (nu ſchouwent ꝛc.) und Hawart 2. 111. 112. (ob es an ꝛc.), bei welchem letzten man jedoch auf die Silbenzählung zu achten hat. Vergl. auch den gereimten Prolog Conrad Megenbergs (Muſeum 1. 148.)

4) Zuweilen zeigt ſich in frühern und ſpäteren Meiſterſängen eine ganz eigene Künſtlichkeit; ſtatt daß die Reime ſonſt die Zeile ſchließen, ſtehen ſie da zu Anfang und zwar um einen irgendwo liegenden Endreim zu binden, der ſonſt Waiſe geblieben wäre, oder um ſich unter einander Anfangsreim mit Anfangsreim zu vereinigen. Sie brauchen nicht gerade ganz vorne vorzukommen, ſondern können auch erſt nach einer, zwei oder mehr Silben folgen. Characteriſtiſch ſcheint mir nun: beiderlei Fälle haben zu gleicher Zeit und untereinander ſtatt, können in jeder Zeile ſtehen, in beiden Stollen, oder nur in einem, nur im Abgeſang oder im Abgeſang und einem Stollen. Daraus folgt dann: dieſe Anfangsreime haben auf das Princip der eigentlichen Reime, d. h. der zu Ende ſtehenden keinen Einfluß, Waiſen (ungebundene Reime) ſind ja ohnedem zuläſſig im alten und neuen Meiſtergeſang. Jene alſo greifen in das Gebäude der Stollen und Abgeſänge gar nicht ein, womit ſie ſonſt in Widerſpruch ſtehen würden; es iſt folglich fehlerhaft, ſie im Druck in neue Zeilen abzuſetzen, als wenn ſie ſelber wahre Endreime wären, was ſie dadurch werden. Benecke, ſo wie er ſonſt das Reimſyſtem weit ſorgfältiger behandelt, als die Raßmanniſche Vergleichung thut, hat hierin zu viel geleiſtet, und offenbar durch das Ausrücken ſolcher Anfangsreime den Typus des Meiſterſangs verrückt, beſonders einzelnen Zeilen ihre Silbengleichheit benommen.

Ich ſchlage vor, dergleichen Reime bloß zu unterſtreichen, da ſie allerdings verſtanden werden ſollen und, wo ſie nicht ins Geſicht fallen, von unſern entwöhnten Ohren gewiß überhört werden müſſen. Zuweilen ſcheinen ſie in der That unvernehmlich, zwölf und mehr Zeilen liegen dazwiſchen, und es muß uns das Zwang und leere Spielerei ſeyn, was im Urſprung leicht eine andere Bedeutung gehabt hat.

Ich möchte ſolche Reime Alliterationsreime nennen und glaube, daß ihnen auch ein ähnliches Gefühl zum Grunde liege, nur daß hier den Vocalen ganz die einſchlagende Macht der Conſonanten übertragen iſt, die Conſonanten ſelbſt aber nicht alliteriren. Sollte hierin eine Spur altdeutſcher Alliteration bis in ſpätere Zeiten gelangt ſeyn? [40])

[40]) Folgender Punct iſt äußerſt merkwürdig. In der ſcandinaviſchen Poeſie exiſtirt ganz derſelbe anomale Fall in den beiden
1.163 Sangarten Drottmällt und Togmällt, wo ſich jedwede Zeile in ſich ſelbſt reimt, und zwar 1) ohne daß dieſe Reime in das daneben beſtehende Alliterationsſyſtem eingriffen, denn ſie können gleichgültig an den alliterirenden Wörtern ſelbſt oder an andern angebracht werden, (eine höchſt willkommene Analogie für die Unabhängigkeit unſerer deutſchen Anomalie vom Princip des Meiſtergeſangs. 2) Die Reime ſind unvollkommen, inſofern es mehr auf die Conſonanten ankommt und alle Vocalen gleichbedeutend gebraucht werden können, (ein wahrer Gegenſatz der Aſſonanz — und ein Beweis der Verwandtſchaft mit der Alliteration, man könnte das Ganze eine verſtärkte und verſetzte Alliteration nennen.) 3) Sie überſchlagen nie und bleiben in einer Zeile, worin eine Unähnlichkeit mit dem deutſchen Fall; allein in der nordiſchen Poeſie war die Grundeinfachheit nie verdrängt worden, daß die alliterirenden Wörter noch beiſammen ſtehen müſſen, Ueberſchlagen iſt ungebräuchlich, wie man aus den Runhend ſehen kann. In Deutſchland mußte ſich die Anomalie, gleich der übrigen Reimkunſt, mehr Freiheit in der Stellung und Verſetzung nehmen, dafür aber auch die nordiſche Willkürlichkeit der Vocalenaufgeben. Olaſſen irrt, daß er das Princip des Drott- und Togmällt dem Norden ausſchließlich

Die Beiſpiele will ich bloß andeuten, damit ſie jeder ſelbſt nachſchlagen kann.

Walter 1. 121. (ich wil niht me ꝛc.) Das erſte Wort der letzten, bindet das letzte der erſten Zeile.

Ebenderſ. 1. 121. (ob ich mich ſelben ꝛc.) Die erſte und letzte Z. des Abgeſ. reimen ſich durch Anfang und Schluß.

Ebenderſ. 1. 122. (ir reinû wîb ꝛc) Hier iſt der Abgeſang in der Mitte. Der Anfang der erſten Zeile des Abgeſ. reimt in das Ende der zweiten und der Anfang der dritten in das Ende der vierten, die Ende der erſten und dritten reimen ordentlich.

Lichtenſtein 2. 37. (wol mich iemer.) Das erſte und letzte Wort jeder Strophe reimen und zwar in allen drei Strophen auf einen Reim.

Derſelbe 2. 38. (frouwe min got.) Schlußzeile bindet ſich ſelbſt durch ihren Anfang und ihr Ende.

Derſelbe. 2. 41. (ein man bedarf.) Wie vorhin.

Derſelbe 2. 43. (wißet alle das ich kan.) Die erſte Z. des Abgeſ. wie vorhin.

Brunwart v. Oughen 2. 55. (jarlang valwent.) Die letzte Zeile des Abgeſ. wird in der zweiten Silbe des erſten Stollen gebunden.

Hawart 2. 111. (ich wil dir herre ꝛc.) Hier reimt die erſte Silbe beider Stollen mit der letzten des Abgeſ.

Die beſonders häufigen Beiſpiele aus Nifens Liedern citire ich aus Benecke:

Num. 1. Die letzte Zeile des Abgeſ. gebunden durch die fünfte Silbe der erſten Zeile des erſten Stollen.

— 5. Die erſte und letzte Silbe des Ganzen.

— 6. Ebenſo.

zuſpricht. Man darf bei unſerm deutſchen Fall übrigens auch an die Art denken, wie Otfried ſeine Akroſtichen in den Anfang und das Ende der Zeilen bringt.

Num. 10. Die zweite Silbe des erſten Stollen mit der letzten des Ganzen.

— 25. Die letzte Silbe diesmal im Abgeſang ſelbſt gebunden und zwar in der Anfangsſilbe ſeiner zweiten Zeile.

— 98. Hier binden ſich die erſte und letzte Silbe des Abgeſ.

— 43. Letzte Silbe gebunden mit des zweiten Stollen erſter.

— 45. Die letzte Zeile gebunden durch die vierte Silbe des erſten Stollen und der Schlußreim des zweiten Stollen mit der dritten Silbe der zweiten Zeile des Abgeſangs. (In dieſem reimverwirrten Lied werden überdem die Stollenreime erſt im Abgeſang vermählt. Oder will man zwei gleiche Hälften jeder Strophe annehmen?)

Das merkwürdigſte Beiſpiel und einer der unverſtändigſten Töne, die je erdacht worden, iſt der, welcher gleich die weimariſche Handſchrift eröffnet, deſſen Namen ich nicht angeben kann, weil mit einigen verlorenen Blättern die Rubrik mangelt. (Ich bezweifle nicht, daß er von Frauenlob; ſollte es deſſen Tagsweis oder Kupferton ſeyn, die ich mir noch nicht verſchaffen können? denn beide ſind zwanzigreimig.) Schon iſt es alles mögliche, daß die Stollenreime erſt im Abgeſ. Band erhalten, und zwar auf folgende Art: jeder Stoll hat 5, der Abg. 10, das Ganze alſo 20 Reime, 1 bindet mit 13, 2 mit 17, 3 mit 11, 4 mit 19, 5 mit 18, 6 mit 15, 7 mit 12, 8 mit 16, 9 mit 14, 10 mit 20. Allein das iſt lange noch nicht alle Kunſt, denn nun treten unſere Anfangsreime daneben auf. Die erſte Silbe der erſten, zweiten und vierten, imgleichen die zweite der dritten Zeile reimen ſich unter einander. Ferner die erſte Silbe der fünften, ſechsten und eilften Zeile reimen ſich und zwar auf denſelben Endreim, den die zehnte und zwanzigſte Zeile haben. Die Anfangsſilbe der ſiebenten und achten Zeile endlich reimen wiederum die erſte der neunzehnten und zwanzigſten. Es müſſen wenig Lieder ſo ſteif ſeyn, als dieß überladene,

manche Stellen werden dadurch ganz unverständlich, noch dazu in dem schlechten Text, aber die Regel ist dafür genau durch alle Strophen ausgehalten. —

Das wären ungefähr alle anomale Fälle, außer zweien, die in der dritten und vierten Einwendung eigens abgehandelt werden sollen. Ich habe mich dabei auf die manessische Sammlung eingeschränkt, als die reinste und erste Quelle des Minnesangs, auf den es vorzüglich abgesehen.

Vielleicht sind mir Einzelnheiten oder Beispiele entgangen, die Untersuchung war eben so mühsam als langweilig, gleichwohl hielt ich sie zur Sicherung des längst vermutheten Resultats für unumgänglich. Ich frage also: was beweisen diese wenigen Anomalien unter zwölfhundert Tönen, in welchen das Princip deutlich regiert? Und ich habe die Abweichung zu erklären versucht, und, was nicht zu übersehen ist, bewiesen, daß sie früh und spät vorkommen und in jenem Fall nicht bloß in den Minneliedern, sondern auch in denen, welche Docen ausschließlich zu Meistergesängen machen will.

Dritte Einwendung. (Der Ton des Titurel.)

Betrachtet man bloß die Reime, so ist dieser Ton ein sehr einfacher und regelmäßiger, von sechs Reimen oder vielmehr sieben Zeilen, wo dann die mittlere des Abgesangs ungebunden bleibt. Eine auffallende Abweichung zeigt sich aber sogleich im Silbenverhältniß, und diese hat offenbar immer darin gelegen und ist aus keinem spätern Mißverstand herzuleiten. Wolfram versichert selbst, daß er die Lieder (Strophen) sorgfältig nachgemessen, und nach den Regeln des Meistergesangs. Wir müssen also glauben, es sey ein Meisterton und sein Silbenverhältniß mit allem Bedacht von dem Dichter angenommen worden. Was Wolfram selbst befürchtet, Entstellung unter den Händen der Abschreiber, ist zwar eingetroffen und wir haben den Ton in seiner Reinheit in keiner der bekannten

/. 83.

Handschriften des Titurels, sondern in der vortrefflichen maneßischen Sammlung bei Otto v. Turne [40a]) aufzusuchen. Ich bin danach überzeugt, daß der ganze Ton aus 60 Silben besteht, nämlich die drei ersten Zeilen jede aus 7, die sechste auch aus 7, die vierte, fünfte und siebente aber aus 11 Silben. Mithin fallen davon auf den ersten Stoll 14, auf den zweiten 17, auf den Abgesang 29 [41]). Zur Entschuldigung dieser Ungleichheit ließe sich allerdings sagen, daß die ersten Zeilen jedes Stollen regelmäßig und gleich sind, und da der Schluß des zweiten um drei Silben länger, der erste vollständig darin enthalten, das weiter Folgende ein bloßer Anhang ist, wie denn schon oben erwähnt, daß die Natur alles Gesangs gern mit sich bringe, auf dem Schluß eines Abschnitts länger zu weilen.

Glücklicherweise findet sich aber über die ganze Anomalie ein befriedigender historischer Aufschluß. Wolfram gedenkt einer früheren, ein halb Jahrhundert älteren Bearbeitung derselben Geschichte, diese hat sich in einer Münchener Handschrift erhalten. Herr Docen ist so gütig gewesen, mir einen Theil des in aller Rücksicht vortrefflichen alten Gedichts mitzutheilen [41a]). Was auf den ersten Blick erhellt, ist, daß es

40a) Damit stimmen auch die seitdem bekannt gemachten Fragmente einer guten Regensburger H. S. des Titurel überein.

41) Es ist nämlich ganz gewiß, daß schon frühe Meister die Silben ihrer Lieder nachgemessen. Wolfram spricht ausdrücklich vom Messen dieses Tons, und man sehe die große Regelmäßigkeit vieler anderer in dem Stück.

Marner hat die Silben am Finger, nach Rumelant CCCXIII. Herman Damen (XI.) von gemessenem, ebenem Gesang. Hingegen in manchen alten Liedern ist noch die Freiheit der Volkspoesie, wo es auf einige Silben mehr oder weniger gar nicht ankommt.

41a) Er hat es nunmehr drucken lassen, und entwickelt die neue aus der alten Form auf eine ähnliche Weise. Berücksichtigung verdient die interessante Bemerkung, daß einige Zeilen der alten

Wolfram zu dem Grund seiner späteren Arbeit gelegt, so weit es ihm nur vergönnt gewesen, fast alle Worte lassen sich nachweisen. Und was uns hier besonders interessirt, die neue Form hat sich aus der alten entwickelt und ist durch sie lediglich bestimmt worden.

Der alte Titurel hat vierzeilige Strophen, wie ich sie außer ihm noch nirgends in altdeutscher Poesie angetroffen [42]), es ist in ihnen ein einfacher Geist, wie in den Volksliedern, und keine genaue Silbenhaltung. Doch läßt sich ungefähr festsetzen, daß die zweite Zeile um einige Silben länger als die erste, die dritte um einige kürzer als die erste, und die vierte, wo nicht der zweiten gleich, meistens noch um einige länger ist, als die zweite. Wir haben also hier wieder das Längern der Schlußzeile des Ganzen, wie in den Nibelungen, von deren Bau übrigens eine sichtliche Verschiedenheit. Namentlich in der characteristischen Kürze der dritten Zeile, welche in den Nibelungen ohne Beispiel, wohl aber habe ich vorhin einige alte Minnelieder angegeben, welche gleichfalls die dritte Zeile verkürzen. Und selbst von diesen weicht der alte Titurel wieder durch die merkwürdige Verlängerung der zweiten Zeile ab. Ich zweifele fast nicht, daß die Musik der ersten Zeile in der

Form an die hexametrische erinnern. Dieß könnte weiter verfolgt werden, und dazu dienen die Natur des volksmäßigen Hexameters dem spätern künstlichen und bewußten entgegen zu stellen.

42) Hätten wir das Lied von Morolf und Salome in älterer Gestalt, so fände sich hier vielleicht große Uebereinstimmung im Bau der Strophen. Man vergleiche folgende Strophe, die in den Versen 2014 — 19 der Hagenschen Ausg. liegt; schon so ist die Aehnlichkeit bedeutend:

Die kele worden bereit an den staden
Die morolf vnd die reise über das wasser soltent tragen
Darinne gingen die hilde lobesam
Da furt er zehen dusent uber des wilden meres stran.

Cfr. 2187 — 90. 2191 — 96 u. s. w.

zweiten wiedergekehrt und nur mit einem längeren Verweilen geſchloſſen habe; die dritte und vierte müſſen das Trio gebildet haben.

Nun iſt offenbar, wie Wolfram mit dem, was er vorfand, verfuhr. Die beiden erſten Zeilen zerſchnitt er in vier Theile und erfand für ſeine nunmehrige erſte und dritte neue Reime, wozu ſich im alten Bau durchaus keine Vorneigung ſpürt. In der zweiten und vierten ließ er die Reime der alten erſten und zweiten, ſo wie in ſeiner fünften und ſechsten (oder ſiebenten) die der alten dritten und vierten ſtehen; ſehr begreiflich, weil er ſonſt alles Herrliche hätte zerſtören müſſen. Aber eben dieſen beibehaltenen alten Reimen zu Gefallen durfte er das Ganze nicht vermengen. Zu zwei ſilbengleichen Stollen konnte er mithin unmöglich gelangen, hätte er jede der zwei erſten alten Zeilen in gleiche Hälften geſchnitten, ſo würde ſich ſein erſter und zweiter Stoll in keiner Zeile gleich geworden ſeyn, daher ſchnitt er die zweite alte Zeile in ungleiche Theile und wendete die überfließende Länge ſeiner Schlußzeile (d. i. ſeiner vierten) allein zu. Nicht nur in richtigem Gefühl des alten Klanges, ſondern auch, weil er ein ſolches Ueberfließen nicht gerade mit ſeinem Meiſtergeſang unvereinlich hielt. Weniger Mühe koſtete ihm der Abgeſang, oder vielleicht gar keine, denn es läßt ſich nicht ganz entſcheiden, ob die Trennung der ſechsten, leer gelaſſenen Zeile ſchon von ihm hergerührt oder erſt ſpäter beliebt worden ſey. Wenigſtens theilt die hannöveriſche H. S. nicht, wie der Druck, die ſechste und ſiebente Zeile, und darin ſcheint ſie mit der Wiener [43]) überein zu kommen. Andererſeits iſt nicht unvermuthlich, daß Eſchenbach eine gewiſſe äußere Gleichſtellung aller Zeilen beabſichtigt und indem er von der alten vierten 7 Silben für ſeine ſechste abgenommen, darin die erſte Zeile der Stollen wieder erſcheinen laſſen wollen. Dazu kommt, daß in Wolframs Titurel

[43]) Altdeutſches Muſ. 1. 575.

und bei Otto von Turne nach den sieben Silben der Abschnitt deutlich zu vermerken ist, nicht aber im alten Titurel, folglich ist er absichtlich eingelegt worden. Der Umstand, daß die Cäsuren im alten Gedicht gar nicht auf die spätere Abänderung hindeuten, darf ja nicht übersehen werden. Es versteht sich von selbst, daß Wolfram gern ein Wort inmitten der ersten oder hauptsächlich zweiten alten Zeile für seinen einzulegenden Reim benutzte, weil er sonst zu viel ändern müssen, nur zuweilen, wo sich gar nichts passendes vorfand, mußte er in beiden neue Reime setzen. In der Regel kann man daher annehmen, daß seine zwei ersten Zeilen am meisten vom alten Text weichen und eine gewisse Steifheit verrathen.

Wenn es sich nun fragt: warum hat Wolfram überhaupt nicht den alten Bau gelassen, da seine Neuerung der Sache selbst gar nicht nutzte und sichtlich einige fließende Wendungen verdrehte? Die Antwort darauf ist meiner Absicht gerade willkommen, denn ich wüßte keine zu geben, als: er suchte das Princip des Meistersangs klärer herauszuheben und auszugleichen [44]).

Es muß uns befremden, daß der berühmte Ton eines so großen Meisters späterhin ungebräuchlich geworden; er findet sich in Füterers, Labers und Püterichs Gedichten, und in einigen noch älteren Minneliedern im weimar. Cod., Cod. vatic. 348. und in Nyerups Symb. Allein in keinem der mir bekannten Meistergesangbücher, weder unter Wolframs noch einem andern Namen. Seine Anomalie im Silbenverhältniß stieß vielleicht die spätern, äußerlich immer strengeren Meister an, vielleicht aber haben sie ihn nur gebessert, die Stollen völlig

[44]) Warum wurde aber der Ton des Nibelungen in den unseres H. B. aufgelöst? Auch, um die Forderung des Meistergesangs zu erfüllen? Das will ich nicht sogleich verwerfen, obschon sich noch einige Einwendungen machen lassen.

gleichgesetzt, die Reimverschlingung ganz beibehalten. Ich will jedoch nicht verbürgen, daß in einem der siebenzeiligen Töne, welche Büsching im N. lit. Anz. Col. 404 — 406. anführt, die Umformung unseres Tons enthalten sey. Denn diese Art gehört zu den einfachsten mit und ließe sich durch Beispiele, auch aus alten Minneliedern her, stark vermehren. Wenn anders die Silben einstimmten, so schiene mir die Auflösung der sechsten Zeile (der Waise) in einen frühern Reim keine erhebliche Abweichung, zumal da einzelne Strophen im Titurel das schon angeben [45]) und sich die späteren Meister mit frühern Tönen wohl noch mehr herausnahmen. Vielleicht wäre auch unter den sechszeiligen zu suchen, ob nicht eine Schlußzeile leidet, in zwei gesondert zu werden.

Vierte Einwendung. (Leiche.)

Man hat über die Etymologie des Wortes Leich geschrieben und ist auf eine so allgemeine und vage gerathen, daß man gar nicht einmal nach Gedichten fragte, denen dieser Name bei unsern alten Dichtern zukäme, um dann deren Form genauer zu betrachten. Der Ausdruck selbst kommt in Minneliedern fast gar nicht vor, außer bei dem Gliers 1. 43. Dafür aber häufiger in gleichzeiligen erzählenden Gedichten, besonders in Gottfrieds Tristan, (cf. 3395. 3402. 3496. 3466. 7948. 13212 u. 18967.) woraus man freilich ziehen können, das Wort sey von dem Umdichter aus dem welschen, gleich so viel andern offenbaren, beibehalten worden.

Ich verwerfe durchaus die Ableitung und Verwandtschaft mit Lied, Liod, leudus und zwar wegen des in dieser Wurzel characteristischen t oder d; dann aber, weil die Dichter des dreizehnten Jahrhund. unter Leich genau etwas anderes verste-

[45]) Zu einiger Bestätigung der Wahrscheinlichkeit, daß Wolfram selbst die sechste Zeile abgesetzt.

hen als unter Lied. Nicht weniger mangelhaft ist die andere aus Lais, Leisen, wegen des fehlenden s. Jedermann sieht, daß in der uns nöthigen Wurzel das k oder ch die Characteristik gibt und die einzig richtige Etymologie ist in laikan, schwed. leka, isländ. leika, dän. leege = spielen, wie denn auch das im Deutschen üblich gewesene Verbum laichen, leichen nichts anders heißt und schon alle Gedanken an Lied hätte entfernen müssen, aus dessen Wurzel sich schwerlich ein solches Activum bilden kann [46]). Mit leichen ist ganz überein das leccare der romanischen Sprachen, nur daß hier die später auch in den deutschen Mundarten hinzutretende Nebenbedeutung von betriegen und schmeicheln vordrang [47]), weil die Spielleute ein gemeines, kriechendes und verachtetes Leben zu führen anfingen. Leccator und lecheour heißt erst ein Spielmann (wie lekar oder leikar auf isl.) und dann ein nichtsnutziger Mensch, ein Lecker. Aus allem dem folgt: Leich ist ein in Deutschland längst übliches Wort, nicht dem Französischen nach übersetzt, und hat, wenn man sich darunter einen Gesang denkt, durchaus die Nebenidee eines Spiels oder Instruments [48]). Spielen kann nicht: bloß Singen bedeuten.

Große Hülfe gewährt uns ferner das Verständniß der Form. In der manesischen Sammlung stehen mehrere Gedichte, in denen etwas Unregelmäßiges vorherrscht, und die sich nicht immer in wiederkehrende Strophen eintheilen lassen,

46) Wie könnte auch Gottfried (im Tristan) sagen: einen Leich thun" wenn das Lied hieße. (v. 3490.)

47) Ich erinnere an die analoge Verwandtschaft von ludere und illudere.

48) Zur Bestätigung des Gesagten vergl. man eine interessante Stelle im König Rother, der aus einer frühern Zeit ist, v. 171 — 175 und 2510 — 2526. Die Beziehung auf die Harfe ist ganz deutlich, und Liet in den Versen 1826. 1907 ꝛc. gewiß was anderes als Leich. Auch die Nibelungen unterscheiden das Liet-Singen (v. 6835.) vom Leich-Spielen (8085. 8115.)

ſondern mancherlei Töne vermiſchen. Nun ſagte uns aber niemand beſtimmt, daß dieſe unſere Leiche wären, denn die angezogene Stelle des Gliers iſt erſt dann recht verſtändlich, wenn man über jenes gewiß iſt; er führt lauter berühmte Leichere an und das ſelbſt in einem eigenen Leich, aber Bodmer hatte gerade die Geſänge mehrerer dieſer Dichter ausgelaſſen. Der weimariſche Codex bringt alles ins Reine, denn nicht nur rubricirt er ein ſolches gemiſchtes auch in der maneßiſchen Sammlung befindliches Gedicht Frauenlobs: „den Leich Frauenlobs.“ ſondern enthält noch zwei andere von derſelben Art, die wiederum „Minnenleich Frauenlobs und Leich vom h. Creuz“ überſchrieben ſind. Keine andere Geſänge im ganzen Buch werden mehr ſo genannt, und keine andere dieſer Art befinden ſich darin, alſo ſteht an dem beſtimmten Namen für die beſtimmte Form nicht zu zweifeln.

Ich füge ein Verzeichniß der mir bekannten Leiche bei: einer von Gliers (1. 43.), von Vogelweide (1. 101.), von Otto von Turne (1. 192.), von Winli (2. 23), mehrere von Tanhauſer (2. 59—65.)[49]), einer von Niuniu (2. 117. 118.), von Reimar von Zweter (2. 122. 123.), zwei Conrads von W. (2. 198 — 201.), einer von Alexander (CLXV.) und H. Damen (DCIC.), einer von Frauenlob (2. 213. 214.)

Der letzte befindet ſich, wie bereits gemeldet, auch im weim. Codex, nebſt zwei andern, vermuthlich desſelben Meiſters.

Eine große Bereicherung haben wir durch die Ergänzung des Bodmeriſchen Abdrucks erhalten, nämlich: einen Leich von Botenlaube, ſechs von Rotenburg, einen des Heinrich v. Sax, den des Gliers vollſtändig, einen von Gutenburg, ſieben von Winterſteten. (Nach Benecke.)

Sollten ſich etwa im Pariſer Codex die Leiche des Hartmann von Aue und Friedrich von Hufen finden, dann wäre die Klage des Gliers vollſtändig erklärt? Ich zweifle.

[49]) Vermuthlich bilden die ſechs erſten Abſätze von Taler (2. 99. 100.) auch einen Leich.

Außerdem hat Docen einen Leich des Lichtenstein in den Misc. 1, 102 — 104. mitgetheilt, aber gar keine Sorge auf die richtige Abtheilung verwendet. Derselbe liefert in den Zusätzen zu den Misc. (S. 14.) ein Anfangs des Jenaischen M. S. B. befindliches Fragment eines Leichs gegen die Juden [50]).

Aus drei und dreißig Mustern (wo ich richtig zähle) können wir schon die Natur der Leiche vollkommen verstehen, und dürfen sie in nichts anderes setzen, als in die Beweglichkeit und den beständigen Wechsel mehrerer Töne. Keiner wird ausgehalten und bald in einen neuen übergegangen. Mitunter drei oder mehr Gesetze in einer Weise, dann plötzliches Unterbrechen und wieder fällt der Gesang in die alte Melodie zurück, oder doch in einen Theil derselben. Kurz, im Ganzen herrscht gar keine Regel, im Einzelnen ist alles künstlich gehalten. Oft heben die neuen Töne da an, wo ein neuer Sinn angeht, oft kehren sie sich an diesen gar nicht und schon in früheren ist eine Neigung zu dem, was sich in einigen Leichen Frauenlobs zeigt, er scheint mit dem Einfachen anzufangen und ins Schwerere, Verwickeltere fortzuschreiten. (Merkwürdige, hier zu weit führende Hindeutung auf den stets wechselnden Rhythmus der Dithyramben, der νόμοι ohne Wiederkehr.)

Beschränkung auf einen gewissen Gegenstand kann man nicht behaupten, denn wir haben geistliche, klagende [51]), erzählende, lustige und Tanzleiche. Jedoch sind die letzten allzuhäufig, als daß man nicht in dem freikünstlichen Reihentanz den Anlaß zu der ganzen Art und Weise suchen dürfte. Figuren setzen sich an Figuren, alle sind in sich geschlossen, eine neue entspringt plötzlich aus der vorigen, im Verfolg kehren die alten wieder; etwas großes wird in demselben Verhältniß

[50]) Die Vermuthung, daß er von Regenbogen, gründet sich wohl auf Adelungs Nachr. 2. 253, allein dieß Gedicht steht im Weim. Cod. und ist kein Leich.

[51]) Titurel Str. 622. klagende Leich.

kleiner ausgeführt, oder umgekehrt, der Schluß iſt willkürlich, und abgebrochen wie das Ganze. Das erinnert an das begleitende Inſtrument, worauf die Etymologie ſchon hingewieſen, ſprang die Saite, ſo war das Lied aus und auch der Tanz, alles das willkürliche Aufhören bezeichnend, woher dann auch die abweichende Länge der Leiche.

Was in ihnen der Idee des Meiſtergeſangs entgegen wäre, erblicken wir nichts rechtes und wieder haben ſie Docens Meiſter, als: Conrad, Reinmar, Frauenlob, ſo gut gedichtet wie ſeine Minneſinger Lichtenſtein, von Turne u. ſ. w. Geſang und Strophen haben wir immer, nur in größter Mannichfaltigkeit neben einander, man könnte ſagen: es ſind mehrere Lieder in einander gemiſcht. Es iſt wahr, manchmal ſcheint das Lied bloß auf- und nicht abzuſingen, manchmal ſind die Abgeſänge da, und ſelbſt in jenem Fall iſt es noch zweideutig, ob man nicht den folgenden Ton als ein Abſingen zu betrachten hat. Sogar in einigen Leichen ſcheint ſich der Typus des Meiſtergeſangs in dem Ganzen zu zeigen, man ſehe den des Lichtenſtein. In denen des Rotenburgers bei einzelner Unähnlichkeit, iſt eine fortſchreitende Analogie im Verhältniß der Sätze leicht wahrzunehmen.

Bedeutender wäre, daß die ſpäteren Meiſterſänger, ſo viel ich weiß, keine Leiche gedichtet haben, und nicht einmal der Ausdruck mehr vorkommt. Da aber Frauenlob deren verfaßt hat, welchen mir doch niemand vom Leib des eigentlichen Meiſterſangs herunterſchneiden ſoll, ſo liegt eben nichts daran, daß ſpäterhin, wie vieles andere, auch dieſe Geſangsart abgekommen. Und wenn wir ſie auf die Gelegenheit des Tanzes beſonders anwenden, ſo wich ſchon der zunehmende Ernſt dem Gegenſtande aus [52]). Dafür könnte man die Leiche eine Aus-

[52]) Haben die ſpätern Meiſterſinger ohne begleitende Inſtrumente geſungen? und wie die Minneſinger (außer den Leichen)? Ei-

weichung in die Volkspoeſie nennen (nur nicht ihrer Form, ſondern ihres Inhalts wegen). Wenigſtens ſtehen die meiſten auf gleicher Linie mit der Manier Neidharts und anderer ſeiner Zeit.

Das ſtelle ich bloß dahin und bemerke noch auf der andern Seite, daß ganz ſpät in dem Meiſtergeſang Zuſammenſetzungen von Tönen ſtatt finden, die ich zwar für keine wirkliche Leiche ausgebe, ſchon des fehlenden Namens halben, die aber, was die Hauptſache, von der Gewohnheit abweichend, dem feſtſtehenden Princip untreu zu werden ſcheinen und dennoch Meiſterſänge ſind. Man ſehe die Erzählung vom Urſprung der Kunſt bei Wagenſeil, viele Töne und nur ein Ganzes, aus jedem Ton nur ein Geſetz und ſo abgebrochen, daß Worte und Sinn in den neuen Ton mit fallen. Die Analogie iſt gewiſſermaßen noch ſtärker in dem Probeſtück des neuen Singers (Wagenſeil l. c. 554.), wo nicht einmal ein Geſetz

nige Gründe ſind für die Bejahung jener Frage, es fehlen aber hier noch Nachforſchungen, die man bisher vernachläſſigt hat. Der innige Zuſammenhang des Meiſtergeſangs mit Muſik ſeit der mittleren Epoche unterliegt keinem Zweifel, dahin weiſt ſchon der entlehnte Ausdruck: Tabulatur, hin. Die musica gehörte ja unter die ſieben Künſte, Marner 2. 177. ſingt auch: melos et thonos canere dulcis nos docet musica. (Im Zweifel jedoch, wo die Dichter von Tönen ſprechen, denke man mehr an die Form als die Muſik.) Rumelant ſagt von dieſem Marner: er habe Muſik an der Hand und Silben am Finger. Gervelyn CCIV. wirft dem Miſner vor, daß er ſeine Töne von den Pfaffen habe, weiter nichts wiſſe, unter den Pfaffentönen muß aber natürlich die unter der Geiſtlichkeit beſonders getriebene muſikaliſche Singkunſt verſtanden werden. Auf Inſtrumente möchte ich, wie geſagt, dieſe Muſik der mittleren und ſpäteren Meiſterſänger nicht ausdehnen. Die älteren haben vielleicht ſich manchmal der Geigen (cf. Unverzagter XIV-XX.) und der Harfe (Walter 1. 112. u. Triſtan 4585. 88.) bedient, gleich den Volksſpielleuten. Ich erinnere auch hier an Reinmar den Fideler.

in einem Ton ausgehalten, ſondern das Ganze ſo aus den vier gekrönten Tönen componirt wird, daß der erſte Stoll aus einem, der zweite aus einem andern, der Abgeſang aus dem dritten und der wiederkehrende Stoll aus dem vierten Ton geht. Hier alſo ein Meiſterſang der äußern Eintheilung und dem Namen nach und doch das Grundprincip, die Gleichheit des Stollen zerſtört. Dieſe Ausnahme beweiſt eben ſo wenig gegen die Regel, als die Leiche. In Puſchmanns Meiſterhort auf Hans Sachs, wo drei ordentlich ausgeſungene Töne ein Ganzes bilden, iſt die Vereinigung weniger tadelhaft, in jenem Beiſpiel faſt unvernünftig.

Bodmer mag es auch gefühlt haben, als er mehrere Leiche ausließ, ich finde in ihnen eine ſchwächere Poeſie, es iſt etwas eintöniges, und kein Ruhepunct. Die dem Dichter gegebene Mannichfaltigkeit hat ihm nur anſcheinende, ſtatt wahrer Freiheit gelaſſen, denn er wird zu dem bunteſten Wechſel genöthigt, wo ihm einfache Wiederholung viel näher liegt. Ungerecht könnte indeſſen das Urtheil immer heißen, ſo lange wir nichts von der begleitenden Muſik wiſſen, die ſicher bei den Leichen mehr bedeutet hat, als bei andern Liedern.

Was ſchließlich die franzöſiſchen lais betrifft, (wobei man einmal an laxatum, los; und dann an das entgegenſtehende lay, Geſätz, Band, nordiſch lag, denken kann); ſo ſind ſie etwas anderes geweſen, und hat Gottfried unleugbar das Wort in Leich verdeutſcht, ſo lag ihm das letzte zu nah und gab einen vollkommenen Sinn, nur mehr unſern urſprünglichen als meiſterſängeriſchen. Nach Legrand 1. 105, der auch etwas von dem deutſchen Lied gehört hat, wurden die lais geſungen und waren mit chanson einerlei. Vergleicht man aber die gedruckten lais von Lanval, Graelent, Aristote und de l'oiseau, ſo ſtehen in einigen zwar ein Paar Sangverſe, das meiſte aber und die andern ganz iſt wie jedes andere Fabliau unſingbar; alſo wieder der Gegenſatz zu Geſang, um ſo mehr,

als eine bekannte Stelle aus Wace deutlich auf die vieles, rotes, harpes und fietalx (Fideln) hinweiſt.

Die ſpätern lays, z. B. die des Froißart, habe ich noch nicht geſehn, es ſollen regelmäßige Strophen geweſen ſeyn, was ſind aber die virelays, die Roquefort durch lais tournés erklärt? Eine weitere Unterſuchung liegt von unſeren Leichen und dem Meiſterſang abwärts.

II. Mannichfaltigkeit.

Ich habe gezeigt, welche Regel in dem Meiſterſang walte, und zu beweiſen geſucht, daß ſie in den früheſten und letzten Erzeugniſſen desſelben auf gleiche Weiſe erkannt werden muß. Uebrig bleibt noch durchzuführen, daß ihre Anwendung die größte Mannichfaltigkeit zuläßt und eben dieſe unerſchöpfliche Entfaltung wieder von alten und neuen Meiſterſingern gleichſam als zweite Regel gehalten worden iſt. Mit Recht betrachte ich alſo dieſen zweiten Punct als einen zweiten innern Beweis meiner Vorſtellung und verfahre darum vergleichungsweiſe, indem ich die Mannichfaltigkeit früher und ſpäter Periode zuſammenſtelle. Vollſtändigkeit iſt hierin vorerſt noch eben ſo unnöthig als weitläufig.

Unter den Minneliedern ſind die einfachen Töne die häufigen und darunter wieder die von ſieben und beſonders acht Zeilen, in dieſen beiden iſt ein gutes Viertel aller Lieder der maneßiſchen Sammlung gedichtet. Nächſtdem trifft man die zehureimigen am meiſten an, und gewöhnlich ſo, daß der Stoll 3, der Abgeſ. 4 Zeilen, nicht ganz ſo oft, daß der Stoll 2, der Abgeſ. 6 Zeilen hat, am ſeltenſten, daß er aus 4, der A. aus 2 beſteht. Hiernach ſind die ſechs-, dann die neun-, dann die eilfzeiligen Strophen die häufigſten, jede Art wieder mit eigenen Verſchiedenheiten.

Indeſſen fehlt es auch an alten Meiſterliedern nicht, die immer länger und verwickelter werden, es würden ſich faſt zu

allen innerhalb eines gewiſſen Kreiſes möglichen Fällen Beiſpiele finden. So habe ich, wenn man einmal nach den Zeilen der Stollen claſſificiren wollte, (welches in vieler Rückſicht am bequemſten,) zu den Liedern mit dreizeiligen Stollen Variationen der Abgeſänge von 1 bis 9 Reimen, (alſo Strophen von 7 bis 15 Reimen) gefunden; zu denen mit vierzeiligen Stollen Abgeſänge von 1 bis 9, und zwei von 12, einen von 18 Reimen, mithin Töne von 9 — 17 und von 20 und 26.

Fünfreimiger Stollen finde ich in der maneßiſchen Sammlung 32 Lieder, mit Abgeſ. von 3 bis 11 Reimen. Der mit ſechszeiligen habe ich nur 15 notirt, und zwar mit Abgeſ. von 4, 6, 7, 8, 9 und 10 Reimen, welches Töne von 16, 18 — 21 gibt. Seltner werden die Lieder, wo es höher ſteigt, doch kenne ich zwei mit ſiebenreimigen Stollen, nämlich eins des Rifen 1. 23. (ſteht an die heide ꝛc.), wo der Abgeſang 9, der ganze Ton alſo 23 Reime zählt, und eines von Canzler 2. 244. (helfent mir ꝛc.), wo im Abgeſang 14, im Ganzen 28 Reime ſtecken [53]). Das Minnelied (manigerleie blute ꝛc.) von Winli

[53]) In dieſem und einigen der folgenden ſind zwar viele Reime ganz hart auf einander folgend und faſt allein die Zeile ausfüllend. Es ſtände auszumachen, ob man nicht mehrere in eine Zeile zuſammenſetzen müßte, wogegen ich weniger hätte, wenn die Analogie ſpäterer nicht dagegen wäre. Die Mss. entſcheiden hier nichts, da man erſt ſeit dem 15ten Jahrhundert die einzelnen Zeilen abgeſetzt findet, obgleich man ſchon früher die Stollen und Abgeſänge unterſchied, was ſich in den frühſten Mss. auch nicht einmal zeigt.

Die ſpätere Terminologie benennt ſolche Reime Pauſen oder Schlagreime, je nachdem ſie ein- oder zweiſilbig. In den Büchern ſind ihnen zuweilen ganze Zeilen eingeräumt, zuweilen nicht, dann ein oder zwei rothe Striche dahinter. Das ſtärkſte Beiſpiel iſt mir in Ambr. Metzgers Irrgang Labyrinth weis bekannt, welche aus 62 (nämlich 17 + 17 + 28) lauter einſilbigen Reimen beſteht, die auch in dem vorliegenden Exemplar in eben ſo viel einzelne Zeilen abgeſetzt waren.

2. 22. hat Stollen von 10, Abgeſ. von 8, alſo auch 28 R, in ihm iſt der Refrain offenbar eine vom Bau des Abgeſangs unabhängige Zuthat. Die einzelne Strophe von Walter 1. 116. (ich minne ſi ꝛc.) hat in den Stollen 11, im Abgeſ. 22, überhaupt 44 Reime. Das reimreichſte aller Minnelieder in der maneßiſchen Sammlung iſt das von Conrad v. Wirzburg 2. 203. (gar bar lit wit ꝛc.), welches 54 Reime, und zwar in jedem Stollen 13, im Abgeſang 28 aufzuweiſen hat.

Der Leiche will ich hierbei nicht eigentlich gedenken, weil ſie zwar eine größere Menge Reime, aber mitten in ihrer Künſtlichkeit eine gewiſſe freie Bewegung haben. Inzwiſchen gehören die einzelnen Töne, woraus ſie zuſammengeſetzt, nicht ſelten an ſich betrachtet zu den verwickeltſten. In Otto von Turnes Leich 1. 192. ſind achtreimige Stollen gar nicht zu verkennen, und bei Frauenlob 2. 214. bilden die drei Abſätze: der ſmid ꝛc. wiewol ꝛc. und ich bins ꝛc. augenſcheinlich nur eine Strophe, die beiden erſten die Stollen, die letzte den Abgeſ., das Ganze enthält 48 Reime [54]).

Die Mannichfaltigkeit in der maneßiſchen Sammlung iſt zu bewundern, man wird wenig fehlen, wenn man eben ſo viel verſchiedene Weiſen als Lieder anſetzt, etwas über 1200. Findet man zwei Lieder von gleicher Reimezahl, ſo können dieſe ſehr verſchieden unter Stollen und Abgeſ. ausgetheilt,

Uebrigens möchte ich dieſe Fälle nicht mit den oben in der zweiten Einwend. Nro. 4. abgehandelten verwechſeln. Dieſe hier beſtehen ganz genau mit unſerm Typus und paſſen hinein, jene ſind davon unabhängig. Hiernach ſind zweideutige Fälle zu beſtimmen, cfr. Docens Note 21.

54) Ich habe bei dieſen Citaten mir einmal vergönnt, die maneßiſche Sammlung als ein Einartiges anzuſehen, nicht als aus Minne- und entgegenſtehenden Meiſterliedern zuſammengeſetzt. Docen wird ſelber wahrnehmen, daß meine Beiſpiele auf ſeine beiden Arten gerecht ſind.

und ſind ſie gleich ausgetheilt, ſehr verſchieden verflechten ſeyn. Und findet ſich ſelbſt hierin Uebereinkunft, ſo macht die abwechſelnde Silbenzahl neue Differenzen möglich, ſo wie auch die verſchiedene Anwendung männlicher und weiblicher Reime. Denn wird in vielen beſonders älteren Liedern der letzte Unterſchied nicht beachtet [55]), ſo ſehen andere unleugbar darauf [56]).

Das, was wir jetzo reiche Reime nennen, findet ſich wohl in einigen Meiſterliedern, cf. Riſen bei Benecke n. XVIII., aber daß dieſe künſtliche Zugabe vom eigentlichen Ton ganz unabhängig, beweiſe ich mit einem der letzten Lieder des Weim. Codex in des Regenbogen langem Ton, in welchem ſonſt keine reiche Reime ſtehen, hier aber hinzugefügt worden ſind. Später hießen ſie rührende Reime und waren verboten. Wagenſeil 519.

Bei den ſpäteren Meiſtern, zu denen ich mich wende, finden wir dieſelbe characteriſtiſche Tonmannichfaltigkeit. Dennoch ſtehen ſie hinter den älteren an Erfindung zurück. Wagenſeils bekanntes Verzeichniß begreift nur 221 Töne, und darunter ſchon einige ältere, die Zahl der Meiſter fällt dafür faſt noch anſehnlicher aus. Freilich iſt es unvollſtändig und geht nicht über die Töne von 34 Reimen hinaus, ich könnte es ſchon jetzo mit gegen 100 Tönen bereichern. Man muß aber zur Erklärung des immer bleibenden Abſtandes hinzunehmen, daß ſpäterhin die Nachbildung alter Töne häufiger wurde, (wovon unten).

Die einfachen Töne ſind verhältnißmäßig weniger beliebt, natürlich weil die Formen immer ſteifer wurden, nachdem aber im einfachen, feinen alles ſchon erſtarrt und geſchloſſen, immer

[55]) Gleich das erſte Lied der maneß. S. — oder Walter 1. 108. (ein nüwer ꝛc.) — oder Tugendh. Schr. 2. 104. (ſo wol ꝛc.)

[56]) Walter 1. 109. (do der ſumer ꝛc.) Conrad v. Wirzb. 2. 203. (gar bar lit ꝛc.)

noch ein Spielraum im großen übrig blieb, ja nothwendig war. Wagenseil führt nur 8 sieben- und 7 achtreimige Töne an, allein 30 von 20 und 16 von 21 Reimen. Indessen hat z. B. Frauenlob vorzüglich eine Menge Lieder in seiner kurzen Weis (von 8 Reimen) gedichtet, von gewiß simpler Zusammensetzung. Unter den Meistergesängen des 17ten Jahrh. sind einige von solcher Einfachheit, daß sie darin alle Minnelieder zu übertreffen scheinen, wenn man ihnen das Gesuchte und Gezwungene eben in dieser Kürze nicht ansähe. Ich verweise auf des vielgeübten Ambr. Metzger's Felten und überkurze Senftkörnlin und Einbeer W. In der letzten ist nur ein einziger Reim, auf den die zwei Zeilen jedes Stollen und die eine des Abgef. ausgehen, auch findet sich in der Silbenzahl keine Abweichung (wie in gleichem Fall bei Canzler 2. 243. „leider winter ungestalt ꝛc.“); aber gewiß ist durch die Musik etwas hervorgehoben worden.

In dem Aufsteigen hingegen suchte einer den andern zu überbieten, und unter den späten lassen sich mehrere Strophen aufsuchen, die es zu hundert und drüber Reimen bringen. Benedicts v. Watt Riesenweis hat 97, dessen überlanger 122, Puschmanns Adlerweis 100, M. Gumpels überlanger T. 120, die eben so benannten des Caspar Betz u. Mich. Vogel 108 und 105 Reime. Die gute Wahl des letzten Namens erzeigt sich beim Lesen eines solchen Meistersangs noch viel unzweifelhafter, ich möchte aber diese reimüberbietende Periode nicht, sondern eher die mittlere (des 14ten Jahrh.) für die aller kunstreichste halten, denn hier entdecken sich Schwierigkeiten im Kleinen, Feinheiten in Worten und Farben, die kein Meistersänger zu Nürnberg herausgebracht hätte.

Aeußere Beweiſe.

I. Geſellſchaft, (Schule?)

Wir haben geſehen, daß ein nämliches Princip in der ganzen Zeit des Meiſterſangs herrſcht, ohne daß es ſelbſt durch eine ſchriftliche Urkunde aufgeſtellt worden. Halten ſich doch ſpätere Tabulaturen, von welchen Kenntniß auf uns gelangt iſt, nicht eigentlich an den Grundſatz, als an eine bekannte Sache, vielmehr beſtimmen ſie allerhand auswendig hinzugetretene Regeln und Gebräuche. Es iſt recht merkwürdig, daß in keinem der mir vorgekommenen, Schulkunſt überſchriebenen Meiſterlieder ein Wort von Stoll oder Abgeſang und deren Unerläßlichkeit ſtehet.

Selbſt Anfangs mag hierüber nichts ausdrücklich verabredet worden ſeyn. Die Regel mußte einmal durch ſich ſelbſt gelten und galt ſo fort. Durch Lehre [57]) und Nachahmung entſtand der Meiſtergeſang. Die, welche ihn ausübten, waren deßhalb in keiner gewiſſen Geſellſchaft, wohl aber in einer Claſſe; ſie mögen ſich immer für ihres Gleichen anerkannt und etwa in einem ſolchen Verhältniß geſtanden haben, wie es ſpäter, z. B. zwiſchen einem Nürnberger und Straßburger Meiſter eintrat [58]). Schon das unſtete Leben der erſten Meiſter ſchließt ein fixirtes Zuſammenleben aus; was die ausge-

[57]) Walter ſagt (1. 132.): „zu Oeſtreich lernte ich ſingen und ſagen.“ Friedr. von Sonnenburg in der bekannten, früher mißverſtandenen Stelle: „das rieth mir der von Nif und andere gute Meiſter nicht.“ (Nach Docen iſt dieſer Nif ein bloßer Minneſinger.)

[58]) Gervelyn ſingt CCIV. vom Myſner, wo er ihn des Verdachts ſchuldlos befinde, ſey er „ſein gut Geſelle.“ 2. 226. „min geſelle Spervogel.“ Walter 132. „blasgeſelle“ (?)

zeichnete Vorneigung des Thüringer [59]) Landgrafen und einiger anderen that, war nicht überall ſo, und dennoch haben die Dichter vielleicht nie eine lange Zeit in Eiſenach zugebracht; von Walter wiſſen wir, daß er noch häufiger in Oeſtreich lebte, wo auch Oſterdingen, wohl ſchon ſeinem Geburtsort nach, mehr einheimiſch geweſen. Es konnten ſich ſogar unter den Dichtern eines Orts Streitigkeiten und Parteien bilden, was hernach z. B. unter den Straßburger Meiſtern wegen ihrer bürgerlich brüderlichen Verbindung ganz undenkbar geweſen wäre, allein wirklich noch im 14ten Jahrh. eingetreten iſt. Daher wir denn dieſe engere Geſellſchaft nicht in das Weſen des Meiſterſangs hineinlegen dürfen. Daß Schüler ſich an ihre Lehrer hielten und mit ihnen vielleicht herumzogen, iſt etwas ganz anderes, wenn man hiernach eine merkwürdige Stelle im Triſtan auslegen will, (v. 4696.), wo Gottfried von Walter und deſſen werther Companie ſpricht. Es ſcheint auch glaublich, daß ſich die Sänger zuweilen nach den Landſchaften zuſammengerechnet, Gervelyn (CCIV.) wirft dem Miſner vor, er mißgönne dem Marner, aber es gebe noch andere wohldichtende Sänger in Oſterfranken. Man ſehe auch Maneße z. 207ª von Singern bei Rhein.

Dieß iſt meine Vorſtellung von Verbindung der früheren Meiſter unter einander; ſie muß durchaus exiſtirt haben, wenn man ſich darunter eine Anerkennung der Genoſſenſchaft in Befolgung gleicher Kunſtregel und unterſchieden von den Sängern des Volks denkt; eine ſo förmliche Geſellſchaft, als ſpäter daraus geworden [60]), in dieſer Frühe anzunehmen, iſt mir

[59]) Man leſe wie Walter (im Weingartn. Cod.) den Thüringer Hof lobpreiſt. Fragm. u. kl. Ged. pag XLVII.

[60]) Wo man z. B. noch von dem eigentlichen Meiſter (Tonerfinder) den eingeſchriebenen Geſellſchafter zu unterſcheiden wußte. Jedoch hat man ſich dieſe Geſellſchaft nicht ſo feſt, wie eine andere Zunft vorzuſtellen.

nie beigefallen. Habe ich mich also in meiner Erwiederung hierüber unrichtig ausgedrückt, so berichtige ich das gern, obgleich Docen die wichtigen Folgerungen, die er aus der scheinbaren Einseitigkeit vorzulegen versprach, (N. l. A. 1807. C. 686. N. 6.) nachher zurückbehalten hat.

Deutlicher wird meine Ansicht von dem äußerlichen Verhältniß der alten Meistersänger durch das Folgende werden, worin ich die hauptsächlichsten Stellen über diesen Gegenstand zu sammeln suche. Vieles spätere findet sich schon ganz früh, manches frühe hat aber auch nachher abkommen und neuer Regel und Sitte weichen müssen [61]).

1. Die wichtigste Stelle ist und bleibt der Wartburger Krieg. Er beweist, daß die Meister auf einen Tag zum Singen zusammen kamen, in Gegenwart der Fürsten und Herren, und selbst der Frauen [62]). Diese Oeffentlichkeit muß schon Feierlichkeit mit sich gebracht haben, das Singen geschah nach einer gewissen Ordnung, Osterdingen hebt zuerst an. Vielleicht hatte der erstsingende die Wahl des Gegenstandes, dießmal egte Osterdingen das Lob der Fürsten vor, in der Folge des Streits aber ging man daraus in Räthsel, Fragen und Gleichnisse über, welche die Heiligthümer der Natur und des Glaubens begriffen.

[61]) Dahin gehört z. B. die Ueblichkeit des Wortes Bar, für den Inbegriff aller Gesetze eines Lieds. Vor dem 16ten Jahrhundert kommt es aber bei keinem Meister vor, und hängt schon darum mit dem alten Bardenwesen nicht zusammen. Vielleicht heißt es so viel als Art, Weise, genus. Die Baratreyen einiger Meister des 15ten Jahrh. darf man nicht hierher ziehen, Parat für Putz, Schmuck, Geräusch steht in der maneß. S. und im Titurel mehrmals.

[62]) Man sehe im maneß. Codex Str. 10 u. 17. und im Wiener 4 und 9; auch das Gemählde im maneßischen, nachgestochen im ersten Bande des altdeutschen Museums.

Es scheint, daß der proponirende Theil auch befugt war, die Richter des Streits zu wählen, sie werden hier Kieser oder Merker genannt, und daß sie ihre Würde geltend gemacht, erhellt z. B. aus der 48sten Str. des Jen. Cod., wo es heißt: „da wurde geklagt, er hätte sich versprochen", auch der Grieswart fehlte nicht. Alles das erinnert an die Ritterspiele überhaupt. Was an einem Tag nicht ausgesungen wurde, konnte an einem andern fortgesetzt werden, unser ganzer Krieg geht zu verschiedenen Zeiten vor, und einmal liegt ein langer Raum dazwischen. Besonders merkwürdig ist endlich die Bedingung des Streits, nicht dem Sieger waren Kränze oder Preise ausgesetzt, sondern dem Besiegten Strafen, der Kampf ging auf Tod oder Leben, der Unterliegende sollte in Henkershände kommen, allmälig wuchs die Erbitterung der Parteien so, daß „ohne Friede" sollte gesungen werden. Die Bedingung des Kampfs mag mithin weniger in der Sitte gegeben gewesen, als jedesmal für die einzelnen Fälle von den Streitenden selbst bestimmt worden seyn. Der Ernst aber, welcher hier in die Kunst der Poesie gelegt wird, ist so streng und hart, daß man um deswillen an der Wirklichkeit des Ereignisses zweifeln möchte, zumal da es bei den Turnieren gewöhnlich nur auf ein erlustigendes Spiel abgesehen wurde [43]).

Es ist hier gar nicht der Ort, meine Meinung über den Wartburger Krieg, und über Klinsors geheimnißvolles Dazwischentreten, vollständig darzulegen, ich kann nur erklären, daß sie derjenigen vermuthlich ganz entgegensteht, welche darin der Sache nach bloße Allegorie, der Form nach, die Arbeit eines einzigen Dichters erblickt. Ich gebe zu, daß manche Stellen später und anderwärts interpolirt worden, allein annehmen, Eschenbach habe das Ganze verfaßt, hieße fast das Factum

43) Wenigstens früher. Cf. Reinmar v. Zw. 2. 129. Str. „Turniren was" ꝛc.

überhaupt leugnen. Entweder aber iſt dieſes wahr oder nicht. Für den erſten Fall ſpricht vieles in der innern Sache, die Wahrſcheinlichkeit, daß die Erzählung der Chroniken nicht aus dem Gedicht ſelbſt, ſondern anderswoher, aufgefaßt; und (um nur das bekanntälteſte zu nennen) das Zeugniß des nicht viel ſpäteren Dieterich von Thüringen, warum ſollen alſo die Originale einer ſo merkwürdigen Begebenheit nicht aufbewahrt worden und warum ſollen die Umſtände erdichtet ſeyn? Zur Annahme des zweiten Falls haben wir wenig bedeutende innere Gründe und äußere gar keine. Die Meiſter hatten wohl ſolch eine würdige Vorſtellung von ihrer Kunſt, daß ſie alles daran ſetzten, ſelbſt ihr Leben; es iſt etwas Herrliches in jeder edlen Leidenſchaft, wenn ſie ſich aufs Höchſte bringt, und etwas durchaus Freies, daß die alten Germanen vom Spiel entzündet ihre Freiheit zuletzt lieber verſpielen, als im Wagen dahinten bleiben wollten. Solcher Züge hat die deutſche Geſchichte mehr [64]). Wer aber dem Wartburger Krieg nur eine ſymboliſche Wahrheit zugeſtehen will, von dem verlange ich bloß etwas viel leichteres, nämlich daß er mir die griechiſchen Sagen von Apollo, Silen, Midas, Chiron und Orpheus ꝛc., (die unvergleichbar mythiſcher liegen,) auf ſeine Art, jedoch einigermaßen vernünftig erkläre.

Dieſer Krieg, ſicher der merkwürdigſte, war nicht der einzige in der Geſchichte unſeres Meiſterſangs, von andern mag keine Nachricht auf uns gelangt, ihr Gegenſtand jedoch ſehr

[64]) Siegfried ſchlägt dem Günther vor, jeder ſoll Land und Leute in das Spiel des Streits ſetzen. (Nib. 465.) Brunhildens Freier hauptverluſtig, ſobald er gegen die Braut verliert. (v. 1324.) u. ſ. w. Egil Skalagrim hingegen bekommt ſein verwirktes Leben geſchenkt, um eines ſchönen Liedes willen, das daher den Namen Höfdlauſn (Haupteslöſung) führt. S. Egils ſaga. cap. 63. 64. Der Dichter ſelbſt dieſen Preis noch für gering an, (ebendaſ. p. 657.)

mannichfaltig gewesen seyn [65]). Der Hynnenberger sagt CCXIV, daß dumme Laien nicht von der Natur reden sollen, selbst einem weisen Pfaffen sey es zu viel, man solle sich aber darüber einen meisterlichen [66]) Streit mit rechter Kunst entstricken

[65]) Wolfh. Spangenberg nennt diese Lieder einmal Streit- und Reiz-, dann auch Haft-Lieder, welches letzte an die Auffoderung: nun Meister löse mir diesen Haft! (W. Kr. Str. 30.) erinnern wird. Dem Fr. von Sunnenburg (CCCCXXX.) legte seine Liebste (Bredelin) ein Beispiel vor, und er singt: „ist ich durch ire liebe disen hast untsliezen sol."

[66]) Hier ist der Ort, einem Einwurf zu begegnen. Man könnte darauf verfallen, das Wesen des früheren Meistergesanges eben durch die Anwendung der Poesie auf die Lehren der sieben freien Künste zu erklären, also in ihm eine bestimmte gelehrte, allegorische, theologische Dichtkunst zu suchen, die denn späterhin nur moralisch und biblisch geworden wäre. (Cf. Docen not. 30. p. 448.) Außer mehreren andern noch nachher anzuführenden Stellen (vergl. oben Note 20. und den N. l. A. 1807. 772. 773.), läßt sich anscheinlich auch die Idee der Wettstreite darauf deuten. Allein:

1) es bliebe unerklärt, warum eine sich als höchst characteristisch darstellende Form auch in den andern Liedern über weltliche, gemeine Gegenstände vorkäme, oder warum die gelehrte Kunst sich auch nicht äußerlich einen eigenen Kreis gezogen hätte.

2) Bei den späten Meistern gelten diese weltlichen Lieder doch gewiß für rechte und förmliche Meistergesänge, überhaupt eine solche sachliche Trennung ist nirgends ausgesprochen.

3) Die fürstlichen Loblieder, wovon namentlich der Warth. Kr. den Anlaß genommen, passen nicht recht unter eine solche Ansicht.

4) Wir dürfen doch nur wenigen unter den anerkannt älteren Meistern diese Gelehrsamkeit beilegen, unter den ältesten etwa allein dem Klinsor; aus Wolframs eigenen Gedichten ständen sonst eine Menge Stellen, worin er seine Laienschaft erkennt, entgegen, ungeachtet dieser Meister unstreitig einen Reichthum von allerlei Kenntnissen besaß. Rumelant stellt sich auch den gelehrten Meistern entgegen. CCCV. u. CCCXIII.

5) Gerade die Meister, in deren Periode jener postulirte Begriff des Meistergesangs noch am ersten zu finden wäre, klagen

ſehen, mit Tönen und guter Rede. Womit eine Parallelſtelle des Meiſter Heinrich Mögelin (im Göttinger Ms. gleich eingangs) zuſammen zu nehmen, welcher beweiſen will, daß unmöglich und beſchwerlich ſey einem Laien, zu dichten von Gott und den Wundern der Natur, leichtlich vergeſſe er ſich mit einem Wort, dann werde ſein Geſang wund von der Meiſter Strafen, vor den Fürſten ſolle niemand dichten als ein wahrer Meiſter.

Ein Dichtſtreit des Frauenlob mit andern Zeitgenoſſen bezog ſich auf den Vorzug, welcher dem Wort „Frau" vor „Weib" gebühre. (Cf. Manesse 2. 216.) Frauenlob erhöhte erſteres und hat vermuthlich daher den Namen, nicht etwa von den Minneliedern, die er weltlichen Frauen zu Ehren, oder dem Leich, den er auf die himmliſche gedichtet. (Vergl. indeſſen Herman Damen DCCXXXII.) Gerade die Lieder in dem Jenaiſchen Geſangbuch, welche ſich hierauf beziehen, hat Docen, als er Frauenlobs Gedichte zu vervollſtändigen angefangen, nicht bekannt gemacht, was er vor allem hätte thun ſollen; im Weimariſchen Codex kommen ebenfalls viele dahin gehörige, zum Theil wohl dieſelben vor, aber in ſehr entſtelltem Text.

über den Verfall der Kunſt und der Minnepoeſie, die Namen, welche ſie dabei nennen, gehören letzterer zum Theil ausſchließlich.

6) Die ſpäten Tabulaturen ermahnen zu Liedern aus der chriſtlichen und römiſchen Geſchichte und zu andern höflichen Gedichten. Folz tadelt den Zorn und Schneider, daß ſie über „gemeine laiiſche Art" gedichtet, zweifelt aber wohl nicht an ihrer Meiſterſängerſchaft, wie denn auch H. Sachs in der Summa ſeiner Gedicht ausdrücklich ſagt, daß ſeine Meiſterlieder außer ernſthaften Gegenſtänden auch kurzweilige, fröhliche Schwänke behandelt hätten.

7) Viele der einzelnen, noch vorkommenden literäriſchen Beweiſe widerſtreiten endlich. Ich räume aber gern ein, daß ſolche Wettſtreite in der erſten Periode wenigſtens immer nur von großen berühmten Meiſterſängern herrühren werden, die reichen und fürſtlichen befaßten ſich nur mit Liebesliedern.

In einem derſelben behauptet der Sänger durchaus, Gottes Mutter ſey niemals Weib, ſtets Frau geheißen worden, denn das erſte Wort bezeichne mehr die irdiſchen, das andere die himmliſchen Tugenden. Der ganze Streit mag viel älterer Anregung ſeyn, Vogelweide iſt anderer Meinung und ſetzt wip über frowe, (I. 116. Col. 2. unten. cf. I. 119. die fünfte Str. des Lieds: ir ſult ꝛc.) überein mit dem Myſner DCI. Solche Streite können Feindſchaften und bittere Vorwürfe veranlaßt haben, wie man auch an einem wirklichen böſen Verhältniß zwiſchen Wolfram und Klinſor [67]), Frauenlob und Regenbogen, Mögelin und Regenbogen, Rumelant und Singof (cf. CCLXIV mit CCCXVI.) nicht zweifeln darf.

Daß die poetiſchen Wettſtreite nach und nach aufhören, erklärt die Geſchichte des Meiſterſangs und kann nichts gegen mich beweiſen. Einmal nahm die geringere Gelehrſamkeit der ſpäteren Meiſter den Gegenſtand weg, dann litt das engere bürgerliche Leben kein unfreundliches Zuſammentreten mehr. Vielleicht währte das einfachere Aufwerfen oder Vorlegen von Fragen und Räthſeln (wie es Kelyn (XCV.) thut) etwas länger. Man hat einen Geſang von Regenbogen, in dem er, (gleich wie in älteren erzählenden Gedichten die chriſtlichen Ritter mit den Heiden) mit einem Juden über die Vorzüge des Chriſtenthums diſputirt. Ungeachtet hier auch der Grieswärtel angerufen wird, ſo geht doch Kampf und Entſcheidung von einem Dichter aus, und darf alſo nicht mit jenen Meiſterwettſtreiten vermiſcht werden. In dieſem Sinn, ohne alle Perſönlichkeit, hat auch Hans Sachs ſeine Kampflieder zwiſchen Leib und Seele, Tugenden und Laſtern gedichtet; bekannt iſt der noch ältere Streit zwiſchen der Liebe und Schöne [68]),

[67]) Allenfalls auch zwiſchen dem Marner und Reinmar von Zweter. Cf. 2. 169.

[68]) Spuren davon bereits bei Reinm. v. Brennenberg.

und nicht weniger eine Reihe der beſten Volkslieder, als zwiſchen dem Buchsbaum und Felbinger, dem Waſſer und Wein ꝛc. Die Concurrenz der ſpäteren Meiſter mit ihren Liedern zu einem gewiſſen Preis (nach dem Memminger Bericht S. 52. Gleichen, d. h. mit Liederſingen um die Gabe ſtreiten) iſt etwas Verſchiedenes und doch etwa damit Verwandtes. Es wurde in den Liedern aber ſelbſt nichts beſtritten, ſondern das formell beſte des Preiſes würdig erkannt.

2. Wolfram in der letzten Strophe des vierten Cap. im Titurel (oder in der 542ſten) ſagt:

mit reymen ſchon zwigenge
ſeint diſe lieder worden
gemeßen recht die lenge
gar in ir don nach meiſterſanges orden
zu vil zu klain das tuot ein lied verſwachet
ich wolfram bin unſchuldig
ob ſchreiber dicke recht unrichtig machet.

Das erkläre ich ſo: „ſchon zweimal ſind dieſe Lieder, d. h. Strophen in ihrem Ton, wie ihn die Regel des Meiſterſangs mit ſich bringt, nachgemeſſen worden; die Abſchreiber aber machen die rechten Lieder häufig unrichtig, indem ſie Silben auslaſſen oder zufügen, daran bin ich ohne Schuld.“

Die Stelle beweiſt unwiderleglich die Exiſtenz des Meiſterſangs zu Wolframs Zeit und daß der Titurel ein Meiſtergeſang [69]) ſey. Dieſer Sinn beſteht bei jeder Erklärung und jeder Varia[illegible] Die richtige Lesart enthält ſogar unſer eigentliches Wo[illegible] wie es ſpäter üblich war. Püterich führt die Stelle in der H[illegible]ſache eben ſo an, ſtatt „in ihr Ton“ hat er „vil jar gerech[illegible]“ — hinten im Druck iſt die Strophe zum

[69]) Herr D. hat hernach ſelbſt im Muſeum S. 149. einen Ton, der in Conrad von Megenbergs Proleg vorkommt, dem Meiſterſang zugeſprochen, obwohl dabei alles zweifelhafter ausſieht.

Schluß des Ganzen wiederhohlt und mit einigen andern Abweichungen. Dreigeng ſtatt zweigeng, und in der vierten Zeile: „weiſe und Wort nach meiſterlichen orden.“ [70]) Ich werde nachher ausführen, daß das Adjectiv meiſterlich hier nothwendig dasſelbe ausſage, was in dem Subſtantiv Meiſterſang liegt; gern aber möchte Docen der ohne Zweifel entſtellten und durch Püterich widerlegten Lesart anhangen, um dann etwa: „nach vollkommenſter Ordnung“ allgemein zu interpretiren; wie gezwungen und uncritiſch, gebe ich jedem anheim.

Vielleicht könnte man noch beſtimmter ſo überſetzen: zweimal hab ich nun ſchon all dieſe Lieder der Regel unſeres Meiſterſangs nachmeſſen laſſen, — da man weiß, daß reiche oder berühmte Dichter dieſe Arbeit andern, etwa ihren Dienern, übertrugen. Man ſehe Adelung 2. 235. (anno 1410.)

Inzwiſchen läßt ſich gegen meine Auslegung eine weitere Stelle des Titurel einwerfen. Str. 1140 erwähnt der Dichter: „zweifalt Rede war dies Mär geſaümt, wenn ein Meiſter ſtirbt, ſo nimmt es der andere auf.“ Das heißt: dieſe Geſchichte iſt nun zweimal bearbeitet worden, nach dem Tod des erſten Dichters, habe ich ſie neuerdings übernommen. Scheint aber nun nicht unſer obiges “zwigenge“ mit dieſem „zwifalt“ zuſammenzuhängen, und erſteres ſo erklärt werden zu müſſen: „ſchon zweimal iſt dieſe Geſchichte gereimt oder bearbeitet worden“? Dann zwar ginge die gegebene Erläuterung vom Meſſen verloren und man hätte auch die andere Arbeit für meiſterſängeriſch erklärt. Allein hier ſpricht ja der Meiſter gerade nur von ſeiner neuen Bearbeitung, die zu beſtimmten Worte: „dieſe Lieder“ ſchließen allen Zweifel aus, das kann nicht heißen: dieſe Geſchichte, ſondern nur: dieſe meine Bearbeitung. Eſchenbach hat hier keinen Anlaß von der Geſchichte der Bearbeitungen zu reden, vielmehr will er bloß der ſchlech-

[70]) Hiernach citirt offenbar auch Hanemann zu Opitz.

ten Copiſten erwähnen und verſichern, daß ſeinerſeits alles geſchehen [71]).

Oder will man endlich den Ausdruck: „zwigenge" überhaupt nicht auf die Zeit, ſondern auf die Form beziehen? [71 b]) wo man denn: ſchon durch: ſchön, erklärte, (zumal bei Püterich ſchlecht ſtehet) und folgenden Sinn erhielte: „dieſe Lieder ſind in ſchönen zweigängigen Reimen gemacht worden." Vorerſt ſcheint mir das ſprachwidrig, und: gang oder: gänge, gerade in dem Sinn zu verſtehen, wie die Dänen noch jetzt ihr gange (to gange, tre gange = mal) oder die Niederdeutſchen ihr: werf, (die Alideutſchen: ſtund, die Engländer: times und die romaniſchen Sprachen ihr: veces, fois) gebrauchen. Dann aber, wie ſoll das Characteriſtiſche des Wolframiſchen Titu-

[71]) Aber wie kommt er darauf? weil hier im Gedicht ein Hauptabſchnitt, mit dem gewiß das Vorſingen oder Leſen auf dasmal beſchloſſen wurde. (Merkwürdig fängt auch gerade nun das alte Fragment an.) Unſtreitig paßte die Stelle beſſer an den Schluß des Ganzen, wo ſie auch der Druck wiederhohlt, nicht aber das Hannöver. Ms.

[71 b]) Das thut auch Docen in ſeinem, ſeitdem obiges geſchrieben wurde, erſchienenen Sendſchreiben, indem er die Str. 542 mit der Str. 1240 ꝛc. verbindet. Ich darf mich hier nicht umſtändlich in ſeine Interpretation der letzten Stelle einlaſſen. Dieſe iſt allerdings dunkel und ſchwierig. Die Beziehung des: zweifalt auf den Bau der alten Strophe liegt nah und hat einiges für ſich. Allein daß unſer: zwigeng ebenfalls dahin deute, bezweifele ich nach dem oben Ausgeführten eben ſo ſehr, als die weiter verſuchte Erklärung von Schlicht und Krumm, wovon erſteres das nach der „ächten Meiſterſingerkunſt" gebundene, letzteres das freie alte bedeuten ſoll. Das wäre mir wirklich gerade willkommen, wenn nicht viel andere Stellen im Titurel (Str. 20. 65. 1654. 1701. 2099. 2243. 2293. 2404. 2938. 3077 ꝛc. ꝛc. und beſonders auch im Püterich (Str. 58. 59. 141. 142.) widerſprächen. Es ſcheint eher, daß: ſchlecht, wenigſtens in der urſprünglichen Anwendung auf die Rede gerade die freie, ungebundene ausgedrückt habe, ſ. Pez v. slehti, und bei Otfried cap. 1. v. 37. presun slihti ganz deutlich.

reltous in dieſen zweigängigen Reimen erklärbar ſeyn? etwa, weil er die langen zwei erſten Zeilen nun entzwei geſchnitten und geflochten hat? Und warum konnte ein ſpäterer Ueberarbeiter (der bekannte Albrecht) geradezu „dreigeng" ſetzen, da er doch an der Wolframiſchen Form gar nichts änderte? ſchon er müßte alſo den Wolfram mißverſtanden haben.

3. Eine merkwürdige Strophe unter Walters Liedern (1. 113.), die aber vermuthlich nicht von ihm, ſondern einem dritten gemacht und gegen den ſonſt unbekannten „her Volcnant" gerichtet iſt, enthält, daß dieſer keine Ehre habe, daß er den Meiſtern ihre meiſterlichen Sprüche treten wolle, er möge das bleiben laſſen, Herr Walter ſey Korn, er Spreu und das wird noch in einer andern, nachdrücklicheren Vergleichung ausgedrückt [72]). Dieſer Volcnant könnte etwa ein Volksdichter geweſen ſeyn, wenigſtens wird er hier von der Gattung der Meiſterſänger beſtimmt ausgeſondert. Wie Docen im Muſ. 1. 216 von einem Uebermuth gegen Weiber ſpricht, verſtehe ich nicht, es ſoll wohl „Meiſter" heißen.

4. Nach der bekannten Stelle Gottfrieds von Straßburg im Triſtan v. 4516 u. ſ. w. ſollte man doch wohl annehmen

72) Auch iſt merkwürdig, wenn es an dieſem Ort heißt, Walter ſinge was er wolle, des kurzen und des langen; gleicherweiſe bietet Wolfram 1. 148. ſeiner Frauen kurzen oder langen Geſang an, welchen ſie wolle. Denn dieß ſteht wahrſcheinlich mit dem Tabulaturfehler des zu kurzen oder zu langen Singens (Wagenſeil n. XXII.) in Verbindung, und Docen fehlt, (N. lit. Anz. 1807. Col. 773.) daß er dieſe Terminologie zuerſt bei Frauenlob (Miſcell. 2. 280. ganz oben) zu erblicken glaubt. Man vergl. die Stelle eines Gedichts aus dem 14ten Jahrhundert (Adelung 2. 223.) Das zu viel und zu klein in der eben angeführten Str. Titurels mag leicht dasſelbe bezeichnen, auch ſehe man den Myſner DCXII. zu lanc zu kurz, zu breit, zu ſmal ꝛc. ꝛc. Otfrieds v. 43. (thio lengi ioh thio kurti) ſteht in Beziehung auf die Metrik der Alten.

dürfen, daß unter den Meistern auch Kränze und Lorbeerzweige dem Sieger ausgetheilt worden. Von dem Urtheil dabei, von der Kure spricht der Dichter ausdrücklich, und die Gloßen im schwarzen Buch können freilich auch allgemein genommen werden, warum aber sollen wir nicht an eine bestimmte Sitte der Meistersänger, das Schulbüchlein oder Codicill, denken dürfen?

5. Werner von Tuifen, (1. 45. in s. letzten Lied,) vermuthlich einer von Docens Nichtmeistersingern, legt ein Spiel, ein Räthsel vor, und sagt dabei: „nun merket alle Meister was es sey!" — Er scheint in Gegenwart von andern Meistern gesungen zu haben.

6. Auch nach einem Liede Walters 1. 120. ist anzunehmen, daß gewisse Tage zur Zusammenkunft [73]) angesetzt wurden. „Wann Sanges tag komme, solle man ihn schon singen hören, er singe nicht, es wolle denn tagen." Oder will man

[73]) Sollte zu der ersten Idee solcher Zusammenkünfte der Sänger untereinander nicht auch die alte Sitte der Kirchensänger mitgewirkt haben, welche eine Schule bildeten, und von denen Gerbert (1. 294.) sagt: vivebant in communi et habebant primicerium. Man denke hierbei an die Geistlichen unter den alten Meistersingern, an den Mönch von Salzburg, Bruder Eberhard, Bruder Werner, den Abt Sighart, (bei Vogt) u. den räthselhaften Klinsor, der selbst ein Meisterpfaff heißt. Und Gervelyn CCIV. spricht ausdrücklich von den Tönen der Pfaffen, so wie sich Rumelant CCCV. über sie aufhält. In der That läßt sich auch an einigen Zusammenhang des Meistergef. mit der gelehrten Musik nicht zweifeln und manches Terminologische der alten Meister nur auf diesem Weg erklären. Wenn z. B. Walter (1. 105.) von dreierlei Gesang, von dem hohen, niedern und dem Mittelschwank spricht, so versteht er gerade das nämliche darunter, was 400 Jahr später der bekannte Filip Zesen, der in seinem Gedicht an die überirdische Rosemund (Amsterd. 1645. S. 302.) von der Nachtigall sagt: „bald brummet sie den Grund und zieht den Mittelschall, bald hoch, bald über hoch." Cf. Titurel 3561. von kleinen, großen und mittelmäßigen Saiten.

darunter eine beſſere, ruhigere Zeit verſtehen? Den Gedanken hat übrigens Marner nachgeſungen 2. 173.* eben.

Derſelbe Walter (1. 106.):

Dis bîſpel iſt zemerkene klint
ſwas nu daran geſchehe, meiſter, das vint [74]).

7. Singenberg (1. 152.): könnte ich ſingen, das unter ſechſen zweien daüchte gut. Sollte das darauf deuten, daß die Billigung anderer Meiſter ein Lied beſonders gut gemacht hätte? ſo wünſcht auch Walter (1. 105.) ein untadelhaftes, ungehaßtes Lied zu Stand zu bringen, er könne den Redereichen nicht in allem zu Dank ſingen. Frauenlob am Schluß eines Lieds (Docen Miſc. 2. 280) ruft aus: „beſiegelt mir dieß Lied, es ſollens die beſten ſehen," man mag nun hierbei an ein ſchriftliches Eintragen oder bloß mündliche Billigung der übrigen gegenwärtigen Meiſter denken. Siehe auch Helleviur v. 61.

8. Beſondere Aufmerkſamkeit verdienen hier die Erwähnungen älterer Meiſter. Walter in dem ſchon angeführten Lied 1. 120. ſagt, die Zweifler klagten es ſey alles todt, (alſo ſchon ſo frühe!) auf den Geſangtag werde man aber ſchon ſingen hören. Selbſt kleinmüthig klagt er in einem andern Liede über den verdorbenen Geſang und des Reimars Tod (1. 105.)

Marner (2. 173.): „lebte ſein Meiſter Herr Walter von der Vogelweide, der Venis, der von Rugge, die zwei Reimar, Heinrich Veldeck, Wachsmut, Rubin und Neithart, welche von Minne, Heide, Blumen und Vögeln ſangen, aus deren Garten und Sprüchen er Blumen leſe, ſo wollte er ſie zu Zeugen nehmen. Doch lebten noch andere Sangesmeiſter und ſo möge ihm ſein Herr von Heinberg, dem Rede, Wort und Reim in Sprüchen kund ſeyen, zeugen, daß er mit Sange niemand

[74]) Gerade ſo der Sunnenburg CCCCIV., nachdem er ein Räthſel von einem wunderbaren Frauenbild vorgelegt:
„der vrouwen namen meyſter untrat!"

trüge, d. h. fremden für eigenen ausgebe, wie leicht könne man aber nicht auf ſchon dageweſene Gedanken verfallen." — Hier werden ein Graf Venis, Rugge, Wachsmut, von deren Armuth nichts bekannt iſt und die hier geradezu als Minneſinger characteriſirt ſind, eben ſo gut wie andere unter die Meiſter gerechnet, in deren Claſſe ſich Marner ſelber mitzählt.

Ein anderes mit dem vorigen gleichzeitiges Lied, das in einer vatic H. S. mitten unter unleugbaren Meiſterliedern ſteht, zieht Adelung 2. 251. 252. aus:

wa ſint nu alle die von minnen ſangen
ſie ſint meiſteilig dot ꝛc.

Nun werden genannt: Reimar, Walter v. V. W. (wieder als des Dichters Meiſter) von Buwenburg, von Rugge, von Johannisdorf, Friedr. von Huſen, Walter von Metz, Robin, Wachsmut, Ulrich von Gutenberg — mithin größtentheils ſolche, die Docen nicht in die Reihe der Meiſter gebracht hätte [75]).

Robin (in dem Jen. M. G. B.) klagt den Reimar, Walter, Stolle den Bock, Nithart und Bruder Werner.

Bei Rumelant iſt eine andere nicht weniger deutliche Stelle, (CCCLXIII.) Myſner, Conrad von W., Helleviur und der Unverzagte werden die vier beſten Meiſterſänger genannt, wogegen Singofs Kunſt nicht aufkommen könne. Dieß iſt mit Singof CCLXI. CCLXIV. zuſammen zu halten. CCCXIII. nennt R. den Marner den beſten deutſchen Singer.

H. Damens Klage (X. XI.): die Schandendienſtmann wollen meinen guten Geſang vernichten, wenige üben die rechte Meiſterkunſt nach ihrer Würde [76]), hievor iſt in aller Welt rechter Meiſterſang geweſen und hat bei reichen Königen ge-

[75]) Der von Gliers, welcher 1. 43. auch todte Dichter beklagt, will beſtimmt nur ſolche nennen, die ſich als Verfertiger von Leichen berühmt gemacht.

[76]) So klagt auch der Urenheimer (CCVI.), ehedem habe man rechte Meiſter werth gehalten und nicht Lecker für ſie gegehrt.

wachſen. Reimar, Walter, Robin, Sonnenburger ſind dahin, Marner, Ofterdingen, Wolfram und Klinſor (deren beider Gedicht meiſterlich) — Meiſner, Meiſter Conrad ſind nun die beſten mit ihrem gemeſſenen, ebenen Geſang. — Ich wiederhohle hier nicht die vorigen Bemerkungen, ſondern füge die ſich aufdringende hinzu, daß wenn wir ausgemachte Meiſter zum Theil über verlorenen Minneſang klagen hören, uns Buwenbergs Klage (2. 181.) gar nicht befremdet, welchen Docen für nur Minneſinger zu halten ſcheint. (S. 458.)

8^{b}. Reinmars Stelle vom Seven bei Adelung 1. 95. welche Docen 449. dadurch zu ſchwächen ſucht, daß er zwar die Meiſter als ſolche zugibt, über die ſich Lütolt erhebt, ihn ſelbſt aber als keinen darſtellt. Das iſt wenigſtens gezwungen und mit nichts wahrſcheinlich gemacht.

9. Ganzes wichtiges Lied des Hadloub (2. 187.): nirgends finde man ſo viel Lieder geſammelt, als im Züricher Buche, deß prüft man oft da Meiſterſang, die Singer möchten ſich des Maneßen Hof neigen und ſein Lob allerwärts prüfen, er und ſein Sohn werbe nach allem guten und edeln Geſang. Den Sang, welcher der Frauen Lob mehrt, wollen ſie nicht zergehen laſſen. Der Sang komme von edlem Sinne, durch klare Frauen und edle Minne, der Weiber Süßigkeit treibe gut Gedicht, und ſüß Getöne aus den Herzen.

Nichts kann klärer ſeyn, denn dieſes Lied, das noch ſo ſpät den ſchönen Grund des Meiſterſangs erkennt. Es denkt eben ſo offenbar nur an die Minnelieder unſerer eigenen maneßiſchen Sammlung, als es gewiß nur von Meiſterſang ſpricht.

10. Meiſter Gervelyn klaget (CXCIV.): manche Neider ſingen vor den Herren ohne der Kunſt zu haben, dieſe laſſen es ſich gefallen, ſo lange niemand anders da iſt, „wenn aber die Meiſter kommen" hat es bald ein Ende. Unter dieſen Neidern kann man Volksſpielleute verſtehen oder ſchlechte Nachah-

mer der Meiſterſinger. Ein ſolcher iſt leicht der „her dunkel Meiſter", auf den die folgende Strophe anſpielt.

10 b. Herman der Damen (DCCXIX.) bricht in die Worte aus: „ſteht auf, laßt mich in Kreiſes Ziel, ich will mit Lobe fechten die brandenburger Fürſten vor", ſo daß hier wieder eine Verſammlung und ein Auftreten des vortragenden Sängers etwa in der Mitte eines Kreiſes vorausgeſetzt werden muß. Das „Kreyſes zil" kommt eben ſo im Wartburger Kriege vor, und in M. G. des 16. u. 17. Jahrh. mehrmals das Betreten der Singſtuhlsſtufen. Frauenlob ſingt: „ſetz mir den Stul." (Weim. H. S.)

11. Rumelant (CCCLXIII.) hält dem Singer die Vermeſſenheit vor, daß er ſich ſo hoch mit Sang in Meiſterſänger Grad geſetzet habe. Hieraus folgt zweierlei; einmal daß hier Meiſter einen beſtimmten Grad anzudeuten ſcheint, dann, daß man ſich ſelbſt, oder die Meinung des Publicums dieſen beilegen konnte, und es noch nicht feierlich durch andere Meiſter geſchah, wie ſpäter auf den Schulen. Wenn man die ganze Stelle nicht eher vom Mißbrauch als vom Gebrauch verſtehen muß. Der nämliche Meiſter (Man. Samml. 2. 225. 226.) gibt ein Räthſel über Marners Namen, nach meiſterlicher Regel zu rathen auf, und in einem der folgenden Lieder, welches ganz deutlich ein Meiſterſang iſt, wünſcht er ſich aller Meiſter Kunſt, um an den guten Frauen zu vollſprechen.

Rumelant von Schwaben (derſ. Dichter?) ſagt CCCLXXXIV: zwölf Meiſterſinger möchten nicht volldichten die Tugend ꝛc., wobei ich auf die Zwölfzahl aufmerkſam mache, deren Bedeutung freilich faſt allerwärts etwas Heiliges in ſich hat. Allein hier denkt man doch an die zwölf alten Meiſter, an eine beſtimmte Sage oder Sitte unſeres Ordens [77]). Daß ſpäter

[77]) Die Sitte läßt ſich vielleicht auch auf das geſellſchaftliche Leben der alten Volksdichter zurückführen. Im Königreich der fahrenden Leute waren ſpäterhin noch die Zwölfer, d. h. zwölf beiſitzende Rechtſprecher über ihre Angelegenheiten.

auf die Zahl von zwölf Meiſtern geſehen wird, beweiſt die unten citirte Stelle aus einem Meiſtergeſang Metzgers von der Singſchul, der, wie zu erwarten, dabei an die zwölf Apoſtel erinnert [78]).

12. Eine Beziehung des Meiſtergeſangs auf Minnepoeſie liegt auch in einem Lied Canzlers (2. 240.), die Meiſter hätten ihn mit Sprache ſo überliſtet, daß er nichts neues zum Lob der Frauen ſagen könne.

13. Frauenlob (2. 214 f.) ſetzt ſich mit Reimar, Eſchilbach, Vogelweide in eine Claſſe, er übergolde ihren Sang, ſie haben nur den Schaum berührt, er aber aus dem Grund geſungen, mit Worten und Tönen, ſeines Sanges Schrein ſolle man reichlich krönen. (Hätte er allenfalls den eigentlichen Meiſterſang aufgebracht, ſo würde er bei dieſer Gelegenheit anders geſprochen haben.) [78 b]) Darauf ſetzt ihn Regenbogen deſto mehr herab, daß er ſich ſo viel gegen dieſer Meiſter Sang herausnehme. So ſpricht auch derſelbe in ſeiner zweiten Antwort von den Meiſtern, die mit Ruhm geſungen, (Wolfram, zwei Reimar u. Walter), in der dritten ſchimpft er ihn: Meiſterli. In der vierten nennt er ihn: Geſangesfreund, welches an das Schulfreund der ſpätern Tabulatur erinnert, (wo es einen bezeichnet, der Meiſtergeſang wohl ver-

[78]) Darnach man auf der Singſchul auch thut zwölf erfahrene Meiſter haben ſo wißenſchaft der kunſt gebrauch ſampt derſelbigen ſchönen gaben ꝛc., welches die lieben Apoſtel ſeyn, das ſie durch ihr heilſames lehren ſollen der ganzen Welt Gemein zur geiſtl. Singſchul bekehren. (Ms. in Arnims Beſitz.)

[78 b]) In dem Jen. M. G. B. ſagt Frauenlob von der Minne: ſie claget an euch „vurſumen und vurgahen", und nachher: „ich muß ein lieblich ſtrafen zern." (Docen Miſc. 2. 278. 279.) Erinnert an die Klage über Verſprechen im Wartb. Krieg. Vergl. auch den Myſner DCXII. In dem alten Wörterbuch (Docens Miſc. 1. 211.) wird „Firſumen" durch dissimulare gloſſirt.

ſteht, allein noch nicht ſingt oder ſelbſt dichtet. Eine andere hierher gehörende Stelle Frauenlobs (2. 218.) interpretirt Docen nicht ganz richtig. Der Dichter ſagt: „Viel Sänger berühmen ſich jetzt ihrer Kunſt und haben doch wenig gute Sachen hervorgebracht. Der muß in Wahrheit wohl begabt ſeyn, der die fehlerloſen Töne der alten Meiſter recht ſingen kann.“ Alſo wieder ein deutliches Erkennen des früheren M. S. Docen aber S. 459. verſteht das: „laſſen“ in der Original-ſtelle nicht durch relinquunt, ſondern bezieht es auf: „krumbes bar“, und mittelſt einer gezwungenen Verwandlung in: „laſſen würden“, bringt er dann den Sinn heraus: der muß wohl berichtet ſeyn, der die Töne ſchlichtet, welche die alten Meiſter ungetadelt laſſen würden. Krumm heißt aber nie Tadel, ſondern bezeichnet das: was tadelnswürdig, das ſchlechte. Frauenlob will hier offenbar nicht gewiſſe Töne, ſondern die alten Meiſter loben, vor denen die jetzigen zurücktreten müßten. An ein Provociren auf ſolche oder auf lebendige iſt überhaupt keine Veranlaſſung. — Die Stelle ſelbſt war überhaupt faſt nicht zu überſehen, dagegen bin ich Herrn D. für die Mittheilung einiger anderen aus Handſchriften verpflichtet.

14. An die ſpäteren Gebräuche mahnen nun auch eine Menge einzelner Redensarten und Wörter, indem ſie ſich entweder gar erhalten haben, oder doch in demſelben Geiſt eingeführt ſind.

Hier muß ich vor allen des Worts Merken und Merker gedenken, deren frühe im Meiſtergeſang beſtimmte Bedeutung man mir gleich abgewieſen hat, weil einige der von mir in der Schnelle angegebenen Beiſpiele beſſer allgemein verſtanden werden müſſen [79]). Merken heißt bekanntlich in Acht behalten, und wurde im 13ten Jahrhundert faſt mit Melden

[79]) Ich hatte das ſelber am erſten berichtigt, (Docens Aufſatz S. 469. Not. 49) und habe in dem mir citirten oberlinſchen W. B. gar nichts Neues gefunden.

übereinſtimmend gebraucht für: alles anbringen, was man andere thun ſieht. Characteriſtiſch aber bedienten ſich die alten Meiſter dieſes Worts für das Aufſuchen und Merken der Fehler im Geſang. Es iſt unnöthig, die Stellen auszuzeichnen, in denen es in dem allgemeinen Sinn vorkommt [80]), oder ſolche, wo man zwiſchen dieſem und dem engeren zweifelhaft bleiben könnte. Ich beſchränke mich bloß auf die hauptſächlichſten derjenigen, wo die meiſterſängeriſche Terminologie hervorleuchtet.

a) Die berühmte Stelle im Wilh. v. Orlenz. Vergl. Docen Miſc. 2. 155.

b) Tyturel Str. 1141. an ſpähender Merke verſeſſen. 1144. ſich der Merke rühmen. 2938. (nachdem ein Streit geweſen) die Richte (Entſcheidung) merken. 6006. es ſehent die merkreichen, daß ich die und die Fehler in meinen Gedichten gemacht.

Und ſo ſcheinen noch einige andere Wörter: prüfen, ſpähen, kieſen außer der unleugbaren allgemeinern Beziehung [81]) gleicherweiſe auf den Meiſterſang angewandt worden

80) Man ſollte denken, es habe eigene Sittenwächter und Anbringer gegeben, ſo häufig ſind Beiſpiele, als wäre man vor ihnen in Furcht geweſen, und ſie hätten manchen geſchadet. cf. Man. Samml. I. 91 97. 103. 160. 175. II. 96. 106. 182. 187 ꝛc. Allgemein heißt es im Parzifal (3846): merchâre, u. Eneidt 1640. und bei Reimar von Zw. (2. 127.) Gedank und Merken kann niemand erwehren. Ecken Aueſ. 145. von den die merken können. Vergl. auch den Goldener Str. III. am Schluß und Rumelant CCCLXVIII. Späterhin bediente man ſich viel mehr des Namens Kläffer für ſolche Merker im allgemeinen Sinn; Heinrich von Mor. 1. 53. ſagt Schimpfer. Im allg. Sinn brauchen auch altfranzöſ. Gedichte das Wort: noter. Cf. Meon fabliaux. T. 2. p. 196. v. 193.

81) Prüfen heißt ganz eigentlich: etwas unterſuchen, ob es gut u. recht iſt, probare, provar; in den Nibelungen häufig Wat oder Gewand prüfen.

zu seyn. Das Mär prüfen kommt mehrmals im Titurel vor, (1139. 2099. 4470. 5314.) aber auch schon in der Klage, (ed. Bodmer v. 192. 4424.) Hadloub a. a. O. spricht vom Prüfen des Meistergesangs. Frauenlob (2. 216.) sagt deutlich: „das prüf ein Mann der dichten kann", und: „nach prüfen wär ein Singen gut" nach der Lesart des Weim. Cod. Bei Maneße 2. 218. stehet dafür: „bi pfiffen were ein swigen gut." Ulrich von Wintersteten (1. 61.): „prüve er wol swer tihten kunne", wofür Benecke noch besser: „rihten" liest. Denn es ist wohl zu denken, daß die Merker oder Prüfer, sobald sie vermuthlich für den einzelnen Fall gesetzt worden waren, eine Art von richterlichem Ansehen und Entscheidung bekamen, welches auch die im Wartburger Krieg erwählten Kiefer bestätigen [82].

Um aber auf das klarste in dem Beispiel der Merker darzuthun, daß die Anordnung meistersängerischer Gebräuche auf die freiesten Zeiten und Gelegenheiten der Ritterpoesie zurückgeführt werden könne und müsse, nehme ich einen Beweis aus der Geschichte fremder Dichtkunst her [82 b]. In der 61sten der cento novelle antiche, einer wahrscheinlich schon vor Boccaccio verfaßten Sammlung, die uns wenigstens eine Menge altitalienischer für die Poesie merkwürdiger Anecdoten bewahrt, findet sich eine den Ritter und Dichter Messer (Herr) Alamaño angehende Erzählung. Der Troubadour wußte die schwere Aufgabe seiner erzürnten Dame äußerst sinnreich zu lösen und zu

[82] Walter 1. 116. vom Merken des Sangs und Kiesen. Auch des Goldeners letzte Strophe verdient für die Existenz der Merker nachgelesen zu werden.

[82 b] Und erinnere an die alte indische Sage von Calidas, der vor dem Preis aussetzenden Raja, die von seinen Nebenbuhlern bestrittenen Verse auf Steine schreibt und in das Wasser wirft, die rechten schwimmen oben, die falschen sollen untergehen. Polier 1. 186. 187.

machen, daß ihr vierhundert Stimmen Gnade riefen, indem er bloß ein kunstreiches Lied (in mancherlei romanischen Dialecten) [83]) verfaßte, das Wort merces nicht fehlen ließ und die ganze Hofversammlung leicht zum Mitsingen bewegte. — Damals erhoben sich nach gehaltenem Spiel die Ritter ihres Ruhms, oder ihrer Liebe, oder anderer Glücksgüter, auch wurde auf Bitten öffentlich gesungen. Unter andern stehen nun folgende, für uns wichtige Worte da: i cavalieri e donzelli, che erano giulivi e gai, si faceano di belle canzoni e'l suono e'l motto, (nach Wort und Weise) *e quattro approvatori* (Merker, Prüfer) *erano stabiliti, che quelle, che havean valore, faceano mettere in conto; e l'altro a chi l'havea fatte, diceano che le migliorasse.* Was sich hieraus für den Zusammenhang der provenzalischen mit unserer Dichtkunst schließen läßt, werde ich unten erörtern. Hier genügt es, daß eine äußere Aufsicht, folglich Regel für den freiesten Gesang gegolten, und wir finden nicht anders als in unsern Meistersingschulen des 16ten u. 17ten Jahrhunderts vier Merker sitzen, welche auf die gesungenen Lieder Acht geben, die nach ihrer Einsicht geltenden aufzeichnen und dadurch billigen, den Verfassern der schlechtern aber anempfehlen, sie zu bessern. In Deutschland saßen späterhin die Merker hinter einem Vorhang, der eine hatte die lutherische Bibel vor sich liegen, um nach ihr die Sprachreinheit zu urtheilen, der zweite achtete auf Weise, der dritte auf Reime oder auch wohl ein vierter noch auf das Absingen. Wir wissen nicht einmal, ob die spätern Merker auf einzelne Fälle oder längere Zeit bestellt wurden und von wann an das Strafen nach den Silben angefangen habe, wird noch schwerer auszumachen seyn. Ich

[83]) In der vor mir liegenden ed. Firenze 1572. 4. ist das Lied höchst incorrect abgedruckt und an mehrern Stellen dunkel. Hoffentlich hat es Manni in seiner critischen Ausgabe verbessert.

bemerke noch, daß die provenzalische Sitte ins 13te Jahrh. geht und Alamañ̃o der Bertrand d'Alamanon seyn könnte, so wenig Millot oder Nostradam bei ihm des Vorfalls gedenken.

Es ist üblig, noch mit einigen andern Beispielen der gleichmäßigen Neigung früheres und späteres M. G. zu eigenthümlicher Terminologie zu erwähnen. Viele Redensarten z. B. sind vom Bauen hergenommen, weisen aber weniger auf geraden Einfluß, als gleichen Grund mancher Symbole und Bräuche, die damals und früher unter Handwerkern gegolten haben müssen. Der Gegenstand ist ein Gebäude, ihn wohl dichten, heißt ihm ein Dach zimmern, oder decken, gute Rede ist des Sinnes Dach, bleibt etwas unbefriedigt, ungelöst, so ist es ohne Dach; mit Erz decken bedeutet: etwas vollkommen und sicher auflösen. (cf. Wartb. Krieg Str. 35. 36. 38. 39. 74. Parcifal 10084. 11010. Lohengrin in Adelungs Ausz. S. 45. und für die spätere Zeit Mögelin im Göttinger Ms. num. V. Str. 3.) So heißt es auch den Gaten (Thür) finden, (W. Kr. 68. 98.) zur Verte weisen (98.) Häufige Reden sind von den Farben abgeleitet, eine Rede, ein Mär brünen, Mögelin sagt, aus Pinsel Lobes Farbe streichen, an die Färber und das Färben in Gottfrieds bekannter Stelle brauche ich kaum zu erinnern. Andere von Kleidern, nach Mögelin schneiden die Meister den Sprüchen Wat an, im Titurel steht, das Märe säumen, Worten in Gedichte wirken, weben ꝛc. Das Blümen, Floriren, (= singen) Uebergolden ist freilich allgemein, oder vielmehr noch heut zu Tage geläufig, aber die alten Meister bedienen sich dieser Wörter so oft, daß sie ohne Frage mit den Coloraturen der späteren zusammenhängen. Vergl. Gottfrieds Tr. 4526—35. Noch kommt: einen Haft [84]), Strang oder Knoten lösen, oder flechten, nicht selten vor, ja flechten geradezu für dichten. Einen Baum messen und spalten braucht Wolfram vom Veldeck im Parcifal 8708 — 8712. Auch scheinen die Meister ihre Kunst vorzugsweise die hohe genannt zu haben. (Wartb. Kr.

[84]) Oben Note 65.

G

Jen. Cod. 47. Titurel 6008. u. 4898, in welcher letzten Stelle der beſcheidene Dichter an ſich ſelbſt bezweifelt, was ihm andere zuſprechen.)

Daß figürliche Redensarten aller Poeſie nahe liegen, fließt aus ihrem Weſen, das man in ein Bemühen ſetzen kann, die Natur ſammt dem Leben in einer Figur, in einem Gleichniß auszudrücken. Dieß Gefühl der höheren, gleichſam göttlichen Mittel kommt auch noch in die Kunſtpoeſie hinüber nnd zeigt ſich in dem Streben der Dichter, ihr geheimnißvolles Werk in Bild und Metapher zu treiben. Leicht erhärtet die urſprüngliche Friſchheit und Innigkeit in unverſtandenem Aeußerlichen; von den nordiſchen Kenningar muß man urtheilen, daß ſie zum Theil in herrlicher Naturpoeſie entſprungen, zum Theil auch eitele Spielerei und Verworrenheit an ſich tragen. Ob nun gleich von dieſer Seite unſer Meiſterſang noch ziemlich gemäßigt und die Bilderſprache weit unentfalteter iſt, als die ſcandinaviſche; ſo ragt in ihm dennoch ein merklicher und böſer Mißbrauch hervor [85]).

Die oben gegebenen Exempel beweiſen indeſſen, daß manche Figuren, nachdem ſie im langen Gebrauch die Bedeutung einfacher Wörter wieder erlangt, für den Meiſterſang characteriſtiſch gegolten haben.

II. Namen.

Jedermann weiß, daß die Namen Meiſtergeſang und Meiſterſinger im 16ten und 17ten Jahrhundert die von uns un-

[85]) Dagegen ließen ſich auch viele, eben ſo feiner, als tiefer Bilder aufweiſen. Die Anwendung eines gegebenen Beiſpiels machen, welches ſonſt häufig heißt: „die Folge finden“ (das inde sequitur) drückt Alexander recht glücklich durch: „der wilden Rede den Kern nehmen“ aus. Oder wenn Frauenlob die Reinheit eines Fürſten beſchreiben will, wählt er folgendes lebendige Bild: von der Schanden Traufe fiel nie Tropfe an ſeinen Leib u. ſ. w.

terſuchte Poeſie und die, welche ſie ausübten, ganz eigentlich bezeichneten. Verhielt es ſich früher damit eben ſo, oder gar urſprünglich?

Ich bemerke gleich vorerſt, daß nach dem oben über den Urſprung unſerer Dichtkunſt geſagten, der Name anfänglich eben ſo wenig ein gewähltes Kennzeichen geweſen ſeyn wird, als beſtimmte Geſetze da waren. Wer ſich irgend einer Kunſt oder Geſchicklichkeit [86]) bis zu einer gewiſſen Stufe von Vortrefflichkeit bemächtigt hatte, der hieß Meiſter, und beſonders wurde er von den Jüngern, die ſich um ihn bildeten, als ſolcher anerkannt, alſo: Lehrer. Uralt iſt die deutſche Wurzel des Worts, und wenn mit der griechiſchen verwandt, nicht wohl daraus abzuleiten, noch Meiſter, gleich dem franzöſ. maistre u. ſ. w. aus dem lateiniſchen magister geworden, ſondern eine ſprachgemäße Ueberſetzung dieſes Ausdrucks, der auch, jedoch vielleicht beſchränkter, als das deutſche Wort, einen Lehrer bedeutet. Der Begriff eines graduirten Lehrers liegt aber weder in dem einen noch dem andern Wort und wurde auch erſt nach dem Anfang des 13ten Jahrhunderts in das lateiniſche magister gelegt [87]). Man kann annehmen, daß nach und nach und gewiß ohne dieſe Analogie vor Augen zu haben, der noch allgemeinere Name Meiſter eine ähnliche Beſtimmtheit erhalten hat.

[86]) Nur zwei Stellen für hundert, Nibelungen 1707. Eines Meiſter ſeyn, wie noch heute, einem gewaltig, überlegen ſeyn. ibid. 1911. Im Titurel heißt es ausdrücklich, daß an aller Kunſt Meiſterſchaft liege. So allgemein iſt auch das Wort in dem Adjectiv meiſterlos zu verſtehen (Walter 1, 111. Conrad v. W. 2. 202.), welches: entmeiſtert, ſchwach, regellos bedeutet und noch im ſüddeutſchen Provincialismus lebt. Cf. Fiſcharts Garg. Cap. 28. in fine. Phil. von Sittewald, 4. 42. Auch Gottfr. Triſtan, v. 939.

[87]) Hierüber: Meiners, Geſch. der hohen Schulen. 2. 211. 218.

Wenn ſich alſo mehrere unſerer alten Dichter des 13ten Jahrhunderts Meiſter nennen, oder ſo benannt werden, ſo beweiſt das weder gerade, daß die andern nicht ſo benannten, anderer Art geweſen ſeyn müßten, ſondern etwa bloß, daß ſie nicht ſo berühmt waren, noch weiſt es auf bürgerlichen Stand hin. Gerade die älteſten Meiſter ſind häufig aus dem armen Adel hervorgegangen, und ſelbſt bei Provenzalen und Franzoſen finden wir gleichſinnig das Wort maitre ꝛc. gebraucht. Auf die dichtenden, reichen Fürſten paßte der Ehrenname gar nicht, wie ſchon einmal erinnert. Ferner habe ich bereits verworfen, daß die Entſtehung des Meiſterſangs mit einem Grad in den freien Künſten in Verbindung zu bringen ſey, vermuthlich ſind unſere erſten Meiſter älter, als letztere Einrichtung ſelbſt. Ambroſius Metzger im 17ten Jahrhundert war wirklich ein magister artium, aber er wurde — erſt ſpäter ein Meiſterſinger.

Ganz etwas anders bleibt es hingegen, daß uns die frühe Exiſtenz des Namens für die Sache beweiſen muß, gleichwie in dem, was noch nicht feſtſtehend, bereits die Verwandtſchaft mit dem ausgebildeten wahrzunehmen. Fände ſich etwa früher ein anderer Name, ſo würde daraus eine gegentheilige Vermuthung entſtehen. Das zufällig auf die Singkunſt [88]), wie

[88]) Denn es iſt wahrſcheinlich, daß früherhin auch Volksſängern der Name Meiſter beigelegt worden, und bedeutend, daß in ſo fern von einem Meiſter der Abentheuer, des Buchs oder der Rede (ſ. die Klage) geſprochen wird. Wenn wir manche Sitte des Meiſtergeſangs aus der Volkspoeſie erklären, ſo dürfen wir auch den Namen eben dahin zurückführen. Die Nibelungen ſind gewiß im allgemeinſten und eigenſten Sinn der wahre Meiſtergeſang unſerer Poeſie, man könnte indeſſen daran denken, daß auch das Lied vom alten Hildebrand ſo benannt worden. Nicht zu vergeſſen, daß Aventin (fol. 21 verso) das Singbarliche, dem Gedächtniß behilfliche, dem alten Meiſtergeſang zuſchreibt. Später mag etwa der Name, als er für unſere Kunſt terminologiſch ward, andern Sängern entzogen worden ſeyn. Die

auf viel anderes angewandte Worte, wurde nach und nach characteriſtiſch und war es ohne Zweifel viel früher, ehe die Poeſie bloß in die Hände von Handwerkern kam. Hätten dieſe den Meiſterſang aufgebracht, ſo würden ſie etwa ein anderes Wort gewählt haben, da ja doch jeder ihrer Mitbrüder ein Meiſter, wenn ſchon nicht im Geſang war, woraus ſich vielleicht erklärt, daß ſie ſeltner Meiſter allein gebrauchen, ſondern das Singer hinzu zu ſetzen pflegen. Mit allem dem will ich nicht abreden, daß vielleicht in der mittleren Periode die Idee des latein. magister artium der Terminologie eine noch fixirtere Bedeutung gegeben haben könne, die ſie ſowohl erſt nicht hatte, als auch bald wieder verlor.

Unſere Dichter haben alſo ſchon im Anfang Meiſter geheißen, die Zeit zu beſtimmen, wann ſie ſich den Namen ganz zu eigen gemacht, fällt aber unmöglich. Wäre er es ſchon in der erſten Hälfte des 13ten Jahrhunderts geweſen, ſo würden ſie ſich vielleicht nicht ſo häufig der allgemeinen Bedeutung des Worts bedient haben, als ſie thun [88 b]), gleichwohl muß es noch im Laufe dieſes Jahrh. der Fall geweſen ſeyn, ſpäter

Stelle bei Horneck (bald im Anfang), welche Docen 449—452 abhandelt, iſt an ſich wegen der Sängernamen intereſſant, in unſerm Streit aber unbedeutend. Einiges ſpricht dafür, daß dieſe Sänger wahre Meiſterſänger und nicht bloße Spielleute waren, daher ihre Namen im Dichterverzeichniß eine Erwähnung verdient hätten.

88 b) Ein Grund, gegen den ſich manches einwenden ließe, und die Allgemeinheit kann neben der Beſtimmtheit gegolten haben, wie wir eben vorhin bei dem Wort Merker geſehen. Wenn Hartm. v. Aue (Iwan v. 246.) merken durch ein fruchtbares Hören erklärt, ſo beweiſt z. B. der Gebrauch dieſes Sinns nichts gegen die damalige Exiſtenz unſerer Singmerker. Denn ich erbiete mich aus Hans Sachs ebenfalls zu zeigen, daß er merken ohne Rückſicht auf meiſterſängeriſche Bedeutung gebraucht hat.

hingegen wurde er erſt für die Lieder recht üblich [89]), die wir inzwiſchen auch ohne den ausdrücklichen Namen für Meiſtergeſänge erkennen.

Die Anführung der nachſtehenden Beweisſtellen wäre beinahe überflüſſig, daher ich viele andere auslaſſe.

1. Im Wartburger Krieg kommt mehrmals das Wort Meiſter für Singer vor, und merkwürdig ſetzt die manesiſche H. S. das erſte, da wo die Wiener das letzte hat. Beide mithin hier in gleicher Bedeutung (d. h. ohne daß dabei an eine gewiſſe Stufe von Vortrefflichkeit gedacht wurde), und die Dichter, wovon die Rede, anerkannte Meiſterſinger.
2. Im Tyturel Str. 542. Meiſterſang; 632. hohe Meiſter; 1140. Meiſter; 2395: ſo ſing ich Meiſter; 4897. 5814. Lauter Stellen, wo die Beziehung auf Geſang und Dichtkunſt nicht zu verkennen. 5295. 96. wird auch der allgemeine Sinn gerechtfertigt, denn an aller Kunſt vermöge man Meiſterſchaft zu erwerben.
3. Gottfried im Triſtan 4616. Meiſter für Sänger. Dagegen wenn Iſalde den Triſtan Meiſter anredet (11440. 11524.) iſt: Herr darunter zu verſtehen. Vribere gedenkt im Eingang des Meiſters u. ſ. meiſterlichen Werks. 2574 der beſſeren Meiſter.
4. Der Truchſeß von Singenberg 1. 157. bezieht ſich bei der Nachahmung eines von Walters Liedern auf den Meiſter, der eh von der Nebelkrähe geſungen. Das: „lügen unſere Meiſter nicht" in dem vorhergehenden Lied, kann gern allgemeiner genommen werden. Anderwärts (Adelung 1. 100.) nennt er den Walter: unſeres Sanges Meiſter. Sangmeiſter haben noch ſpätere Chroniken und Tabulaturen gleichbedeutend mit Meiſterſinger.

[89]) Docen iſt in der Verlegenheit, daß er für ſeine Meiſterſinger und Meiſterſänger nur das eine Wort: Meiſterſang gebrauchen kann.

5. von Eſchenbachs Meiſterkunſt redet der Dichter oder Ueberarbeiter des Loherengrins.

6. Die Stelle im Wolfdieterich Str. 5. von zwei Meiſtern, die das Buch zu deutſch abſchreiben ſollen, hat nur eine undeutliche Beziehung auf den Geſang. Ebend. Str. 30. nach meiſterlicher pflichte ein Gedicht auf den Rahmen wirken, d. i. ſticken.

7. Laurin 1695 — 1708: man ſah vor die Königin gehen zwei kurze Sänger (Zwerge), die ſungen höfeliche Mär, die ſungen meiſterlich Geſang; und nachdem waren noch zwei andere beſonders, zwei kurze Fideler, worunter gemeine Spielleute zu denken.

8. Marner ſagt in einem Minnelied 2. 168. 169. und hätte er tauſend Meiſter Sinn, ſo wäre er zu klein, die Liebe zu beſchreiben. Derſelbe 2. 173. Sangesmeiſter.

9. Myſner (DLXXV.) Meiſter.

10. Rumelant (CCCLXIII.) Meiſterſingergrad. (CCCLXXXIV.) Meiſterſinger.

11. Meiſter Elias (CXVI.): am Sang unmeiſterlich thun. So kommt noch ganz ſpät das Beiwort vor, Wagenſeil p. 501. meiſterliche Töne. Klinſor im Wartb. Kr. Str. 89. von meiſterlichen Sitten. Gottfr. Tr. 4623. meiſterlicher Fund. Maneß. S. 2. 225. meiſterlicher Orden. 5. 226. Meiſterkunſt.

12. Urenheimer (CCVI.) Meiſter.

13. Hynnenberger (CCXIIII.) meiſterlicher Streit.

14. H. Damen (X.) Meiſterkunſt und Meiſterſang.

15. Unverzagler (IX.) Meiſterſang. (XIV.) der Meiſter Singen, Geigen und Sagen. (XX.) Sang und Geigen-Meiſterkunſt.

n 14ten Jahrhundert häufen ſich die Citate immer mehr. einer Stelle des Renners (Docen Marg. zu Koch 324. 25.) von hohen Meiſtern die Rede, und der ganze Zuſammen-

hang lehrt, daß Hugo dabei an magister artium gedacht hat. Anderwärts (Docen Misc. 1. 79.) von Meister Conrads meisterlichem Dichten. Hugo selbst ist übrigens ein wirklicher Schulmeister (magister) und wohl kein M. S. gewesen, wie wir dann auch gar keine Lieder von ihm haben. (Cf. Museum 1. 586. 587.)

Welche Dichter in dem Inhaltsverzeichniß der manessischen Sammlung Meister genannt werden, kann jeder selbst nachsehen. Offenbar ist dabei sehr willkürlich verfahren, berühmten Meistern, wie Veldeck, Vogelweide, Misner, Marner, Reinmar, Canzler fehlt der Titel, folglich kann er auch bei andern fehlen, die mir Docen nicht zugibt, dagegen hat ihn gerade einer, den er nicht gern zugeben wird, Meister Gottfried von Straßburg. Vielleicht ist eben dieß, oder ein ähnliches Beispiel die Ursache, warum er mir bestreiten will, daß ich unsern Namen mit dem spätern Meistersang zusammenbringe. Ich wüßte sonst wirklich keine.

Außerdem scheint das Wort: Singer oder Sänger[89 b]) am üblichsten und kann gewiß einen wahren Meister bezeichnen, wie denn noch spät in den Tabulaturen Singer für Meister gesetzt wird (Wagenseil 520). Freilich ist die daneben gültige allgemeinere Bedeutung von Sänger weniger zu verkennen. Für unsern bestimmten Fall verweise ich lediglich auf den Wartburger Krieg, auf Tanhuser 2. 59, wo alle Singer; auf Conrad 2. 207. (Singer bei Rhein); Bruder Wirner XLIV. Gervelin CCIV. und Rumelant CCCXIII.

Seltener stoßen wir auf das Wort Dichter und Dichten [90]), obschon dessen Alter über das 13te Jahrhundert weit hinaufgeht. Häufiger wird es hernach im 14ten (z. B. bei Mö-

[89 b]) Obschon Docen die letztere Form neuer machen will, so sagt doch bereits Geltar 1. 119. Minnesenger.

[90]) Dichten und singen, z. B. bei dem von Rappersweil 1. 189.

gelin) u. 15ten (Limburg. Chronik.) Da es in der Tabulatur bei Wagenseil auch brauchlich, so kann es recht gut einem Meistersänger zukommen, eben so gut aber auch anderen. Zuweilen findet man: Reimer. Reinmar 2. 1311 in hohen rimere [91]), (wie vom berühmten altengliſchen Dichter Thomas the Rymer.) Püterich Str. 108. bedient ſich des Worts Schreiber für Dichter, wobei man an unſern tugendhaften Schreiber denken kann, der Ausdruck ſelbſt iſt ſchon volksmäßig. (Nibel. 9042.) Auch im Titurel 2510 ſchreiben für dichten, und bekannt iſt, daß Montfort den Heße von Straßburg gleichfalls Schreiber nennt, wohin auch noch gehört, daß Wizlau (CCCLXXXIV) ein Lied mit den Worten „Wizlau diz ſcrip" endiget.

Bei dieſer Gelegenheit gedenke ich einer auffallenden Gewohnheit einiger Meiſter, ſich allegoriſche Namen beizulegen.

Ich hätte das vorhin als einen Beweis für das Geſellſchaftliche der alten Meiſter beibringen können, weil ſolche Namen auf eine Anerkennung mehrerer Gleichen unter einander ſchließen laſſen, wie denn auch die Glieder einer Menge von Geſellſchaften, z. B. der fruchtbringenden, oder ſchon des gelehrten Vereins unter Carl dem Großen, liebten, unter beſondern Namen hervorzutreten. Allenfalls wäre ſelbſt Vogelweide hierher zu nehmen, (man vergl. Adelung 1. 100, und erinnere ſich an Gottfrieds Nachtigallen.) oder laſſen ſich ältere Nachrichten von einer Familie Vogelweide geben? Worauf mag ſich wohl der Beiname des tugendhaften Schreibers gründen? Wenn bei Vogt „der ungelart tugendhaft Schreiber" vorkommt, ſo könnte er gar mit dem ganz allegoriſchen Ungelarten dieſelbe Perſon ſeyn, deſſen ſehnender Weiſe Wizlau denkt, und von dem die ſpätern Meiſter den ſchwarzen Ton brauchen. Hierher gehören ferner: Raumslant, Singauf, Spervogil, (?) der wilde Alexander, der Lietſchauer (ein guter

[91]) Gottfried ſpricht vom Leimen der Reime in gutem Sinn, fügt aber auch hinzu: als ob ſie gewachſen wären. Triſtan 4596. 97.

Anfangszeile eines anderen (verlorenen) vorgesetzt worden seyn, um damit gleich die Melodie zurück zu rufen. Merkwürdiger ist, daß nachdem die vielen Lieder Reinmars von Zweter, die immer in demselben Ton stehen, zu Ende gegangen (z. 155.) vor dem letzten noch bemerkt wird: „dieß ist in Frauen Ehren ton."

Die nachherigen Meistersänger führen uns hingegen viele Töne an, die den frühern, selbst den frühsten Dichtern angehören. Da sieht man: Osterdingens Morgenweis, Walters langen und Creuzton, von Wolfram einen langen, guldenen und (verschiedenen) vergulдten Ton, ferner seine kurze, Flam- und Hönweis; von Canzler einen langen und kurzen; von Conrad v. W. einen abgespitzten Ton; von Stoll den Blüt und Almentton, um anderer von Tanhauser, Marner, Erenbot, (der sich doch selbst in keiner spätern Meistersängerliste findet). Regenbogen und Frauenlob zu geschweigen.

Sollen wir das für bloße Lüge halten? Man wird leicht sagen, daß sich keine Spur der Namen in der maneßischen S. zeige und unter den Liedern dieser Dichter schwerlich solche angetroffen werden, deren Schema mit dem später bekannten und üblichen übereinstimme. Allein vorerst bemerke ich, daß wenn die Tönenamen ungültig seyn sollen, weil sie nicht in maneßischer S. den Liedern vorgesetzt sind, alsdann ihr Gebrauch überhaupt sehr weit zurückgesetzt werden muß. Denn warum setzt diese zu Frauenlobs, Marners, Regenbogen ꝛc. Gesängen ebenfalls nie einen Namen bei, da sich doch hier die bestimmten Töne, so wie sie gerade späterhin gangbar, genau vorfinden und die bestimmt üblichen Namen in diesem Fall doch nicht leicht einer späteren Erdichtung beziehen werden mögen?

Ferner: eine Anzahl der angeführten alten Töne ist ja eben bei den späten Meistern nicht sehr im Gebrauch, es scheinen wirklich bloß ihre Namen bekannt geblieben zu seyn. Die Erdichtung der Namen wäre also zwecklos. Nur ein Beispiel.

Den berühmten schwarzen Ton Klingsohrs wird man in späteren Meistergesangbüchern äußerst selten finden, ob er gleich in Wagenseils Liste steht und in den Chroniken genau mit Nebenumständen genannt wird. Büsching hat indessen auch ein späteres Meisterlied in diesem Tone angetroffen und mitgetheilt [94]).

Abgesehen von der Ungenauigkeit [95]) der späteren Listen und weil auch die Töne kleinen Veränderungen allerdings ausgesetzt gewesen, sind denn alle Lieder der alten Meister auf uns gekommen? Auf fällt es, daß wir von Klingsor und Ofterdingen fast nichts, von Wolfram, von Gottfried so wenig Meisterlieder haben, können sich die fehlenden Töne nicht unter den verlorenen finden? Nur ein Paar Blätter bleiben uns vom Bruder Werner und er singt, 2. 162: „ich habe so viel gesungen, daß mancher schwören würde, ich hätte mich ausgesungen, ich habe aber noch alle Ecken voll von Liedern."

Nun wäre es Hauptsache, daß die Existenz der Töne selbst gerechtfertigt stünde, ob die Namen eben so alt, bliebe auszumachen; das wenigstens leuchtet ein, daß alle diese angebliche Namen alter Töne sehr einfach lauten und dadurch den eigenen, blumigten der späteren Meister entgegenstehen. Die Töne selber mögen sich mit einigen Beispielen legitimiren. Klinsors eben genannter schwarzer Ton ist im spätern Meistergesang gerade so gestaltet, wie im W. Kr. selbst, er hat eilf Zeilen oder zehn Reime, indem die letzte ohne Band. Beispiele vom Marner und Bremberger habe ich schon im früheren Aufsatze gegeben. Es findet sich des Tanhäusers Hofton fast eben so Man. 2. 67. und des Canzlers kurzer und guldener Ton

94) N. lit. Anz. 1808. Col. 403.

95) Wagenseils Liste ist unvollständig (er führt von Frauenlob über 12 Töne nicht an) und ungenau (Fr. langer Ton hat nicht 24 sondern 19 Reime, die Zeilen und Reime im Zählen häufig verwechselt.) (Gegen Büschings.)

genau 2. 238., wie bei den letzten M. S. Desgl. Conrads abgespitzter Ton von 21 Reimen, Maneße 2. 202. (Aſpis ein Würm ꝛc.) Ich geſtehe, daß es ſchwierig hält, die dem Wolfram zugeſchriebenen aufzudecken, am wenigſten unter den Paar Liedern von ihm
135. ſelbſt. Daß er die Hönweis[96]) erfunden, iſt mir ſogar unwahrſcheinlich, indem ihm ſchwerlich die Auflöſung des Heldenbuchs zugeſchrieben werden darf. Die Reime des vergoldten Tones ſind ſo in manchen Liedern, (1. 12. ich clage nicht ꝛc. — 1. 22. mir was wie ꝛc. — 1. 153. ſwer minekliche ꝛc. — 1. 159. in dieſem nuwen ꝛc. — 2. 22. ſich froeit ꝛc. — 2. 49. achtent wie ꝛc.), allein Silben und anderes variirt beſtändig. Der Flammweis iſt ähnlich 1. 186. ob allen tugenden ꝛc. — 2. 166. merkent an ꝛc. — 2. 220. ze rome ꝛc. — 221. geliuckes rat ꝛc. aber dennoch welche Verſchiedenheiten. Wären nicht Silben und Reimgeſchlecht, ſo könnte man des Canzlers erſtes Lied (2. 238.) und ein anderes (2. 244. ſo wol dir hoh ꝛc.) für den guldenen Ton halten (der ſonderbar mit dem blauen Regenbogens zuſammenfällt, ſo wie Walters Creuz - mit Frauenlobs Ritterweis) und mit dem Bauwerk des langen hat Aehnlichkeit Misners: ſwen uns das alter ꝛc. (2. 157.) Ich glaube alſo nicht, daß man eines der letztangeführten ähnlichen Lieder für eine Nachbildung der genannten Töne halten darf, eben weil dazumal Nachbildungen ſelten. Die Beiſpiele haben ihr Intereſſe, weil ſie die bewähren, wie die Abweichung oft nur an kleinen Zügen hängt; ein Verzeichniß der Meiſtertöne, das bloß die Reime zählte und ihre Verſchlingungen angäbe, wäre eine höchſt unvollkommene Arbeit. Außerdem zeigen ſie, daß der Totaleindruck der Form alter Minnelieder durchaus einerlei mit dem ſpäteren Meiſtergeſange iſt.

Wo das Weſen in künſtlicher Form liegt, wie im Meiſtergeſang, iſt es ganz in der Ordnung, daß auf die Eigenthümlichkeit erfundener Form gehalten wird, und von jeher ſcheint

[96]) Höhen, hohe Weis? oder ſpöttiſche?

in der Convenienz der Dichter etwas gegen Nachahmung gelegen zu haben. Später, wo dieſe häufiger geſchehen, hielt man es jederzeit ehrenvoller eigene neue Weiſen zu erfinden, und die bloßen Nachahmer wurden zuletzt durch den Namen Singer von den Meiſtern unterſchieden.

Inzwiſchen muß man auch ſchon in der erſten Zeit einige Nachahmungen zugeſtehen. Singen nicht in dem Wartburger Krieg viele Dichter hinter einander in ein und demſelben Ton? (Ich möchte daraus am wenigſten abnehmen, daß das Gedicht nur einen Verfaſſer gehabt.) Ferner, Wolframs Titurelsweiſe iſt genau von Otto von Turne nachgebildet und nachher von vielen andern. Walters Lied mit dem Vocalſpiel (1. 125.) haben der Singenberg (1. 157.) und Rudolf der Schreiber (2. 181.) nachgeſungen. Wizlau erklärt ſelbſt, daß er die Minneweiſe des Ungelehrten nachſinge. Die von Regenbogen zwiſchen Frauenlobs und von Singof zwiſchen Rumelants interpolirten Strophen folgen gleichfalls der angegebenen Weiſe und der Hardegger (2. 120. 121.) genau dem erſten Ton des Wengen (2. 98.).

Ein Ton Boppos (2. 235.) findet ſich mit leiſen Aenderungen bei Frauenlob, (2. 219.) ja die eine Strophe „Naturen" ſelber wiederholt; wer nun von beiden Meiſtern hier einen Reim ausgelaſſen oder zugefügt haben mag, genug, die Abweichung iſt ſichtlich mit Fleiß hinein gearbeitet worden [97]).

[97]) Wer nicht glauben will, daß eine kleine Abweichung, z. B. wenn ſie Mittelreime zuthut oder wegnimmt, den Ton ſelbſt nicht geändert habe, überzeuge ſich an Reimars Strophe: „die kluogheit iſt" ꝛc. (2. 150.), wo dießmal ein neuer Reim in jedem Stollen angezündet wird, der gewöhnlich fehlt. Auch das, was wir: reiche Reime nennen, darf als Ueberfluß zu dem Ton hinzu kommen, ohne ihn zu verändern, wie ich beweiſen kann. Etwas ähnliches gilt vom Refrain (refrein, von referre, oder refloit von reflectere), welcher in Volksliedern, zwar gewöhnlich am Schluß ſtehend, doch eigentlich keine beſtimmte Stelle hat, ſondern auch anfangs oder mitten vorkommen kann. Daher engl. paſſend: the overword of the ſong.

Walters Ton (1. 134. got in vier elem.) kommt genau bei Rumelant (2. 224. got aller wunder ꝛc.) wieder, auch wird erſteres Lied im A. M. G. B. p. 7. 8. wirklich dem Rumelant beigelegt. (Marners Creuz- und des Ungelarten ſchwarzer T. ſind, in Reimen eben ſo, in Silben anders.) Dietmars Lied: „ich ſufte und hilfet" ꝛc. (1. 40.) iſt doch wohl gleichtönig mit des von Liunz: „es ging ein iuncvr" ꝛc. (1. 90.) und Friedrichs von H. „min herze den gelouben hat" ꝛc. (1. 94.) weicht nur darin von beiden ab, daß es dieſelben Reime aushält. Markgr. Otto: „rüment den Weg" ꝛc. (1. 4.) kann mit des Suonegge: vil ſüße minne ꝛc. (194.) verglichen werden, imgleichen Lichtenſteins: „er tore vil" ꝛc. (2. 30.) und Hiltbolts: „ein ſchappel" ꝛc. (1. 143), und das allererſte Kaiſer Heinrichs mit Heinrichs von Meiſen erſtem. Sehr ähnlichen ſich: Ottos v. Br. „uns kumt aber" ꝛc. (1. 4.) Heinrichs v. Sax: „ich ſachs an" ꝛc. (1. 35.) Heſſo's: „ich wil jungen" ꝛc. (1. 90.) Walters: „alrerſt lebe" ꝛc. (1. 104.) Lichtenſteins: „ſi ſol mir" ꝛc. (2. 26.) u. ſ. w. Einerlei aber auch von einem Dichter geſungen, lauten: „ich han erwelt" ꝛc. (1. 15.) und: „were criſtes" ꝛc. (1. 16.) Bei den erſten Meiſtern iſt es ſogar ſelten, daß einer ſeinen eigenen Ton mehrmals brauche, bereits zu Frauenlobs Zeit war aber das entſchieden bräuchlich geworden. Gewiß haben nachgeſungen dem Marner 2. 169. (Maria) Stolle (hinter Triſtan) u. demſelben 2. 170. Kelyn C-CXII. (wo nicht letzterem, wegen einzelner doppelter Verſe das Ganze eigen iſt.)

oder däniſch: bikvæd. In den Meiſterliedern macht er manchmal den Abgeſang, aber nicht immer. (Docen Miſc. 2. 204. 205. 207.) Manchmal ſteht er thematiſch vorangeſetzt, wie bei Winli (2. 22.) Das Reptij (repetitio) in Büchern des 14ten und 15ten Jahrhunderts ſcheint etwas davon verſchiedenes zu ſeyn, und theils darin der Abgeſang zu den beiden vorgegangenen versus, theils das zu liegen, was man im geiſtl. Geſange als responsum der lectio entgegen ſtellte. (ſ. Reinecke de Vos, 1. cap. 5.)

Ich laſſe es dahin geſtellt, ob ſtatt findende Aehnlichkeiten manchmal als abſichtliche Aenderungen gelten können oder nicht lieber für unbewußte Verſchiedenheiten gehalten werden müſſen. Eine vollſtändig ausgeführte Vergleichung aller Weiſen würde noch beſſere Beiſpiele anbieten, wäre aber auch gar mühſam anzuſtellen und ganz entſchlage ich mich der Mühe, die Nachahmungen ſpäterer Meiſter, ſowohl in alten als neuen Tönen, darzulegen, niemand zweifelt daran. Erklärt aber nicht das ſich mehrende Nachſingen am füglichſten die Einführung der vielen Tönenamen [98])?

Ich hatte in meinem vorigen Aufſatz von Rechten der Meiſterſänger unter einander geſprochen und muß das in dem Sinn, worin ich es niederſchrieb, zurücknehmen, was ich um ſo eher kann, da auch bei ſpätern Meiſtern nichts von dergleichen vorkommt. In unſerer Kunſtgenoſſenſchaft gab es wohl nie andere als perſönliche Befugniſſe, (die wir in der letzten Epoche freilich ſichtbarer erblicken, als aus der erſten wiſſen können,) allein keine ſachliche. Leſſing, an deſſen bewußte Behauptung ich damals vorzüglich dachte, hat den Spangenberg mißverſtanden. Obgleich, wie wir geſehen, das Nachſingen fremder Töne (aus andern Gründen) ſelten war, ſo fand es eben im Wartb. Kr. ohne Anſtoß ſtatt. In den Schulen des 15. u. 16. Jahrh. wurde kein Meiſter geſtraft, daß er in einem fremden Ton geſungen, wohl aber, wenn er ihn fehlerhaft abſang, nicht weniger als hätte er in ſeinem eigenen gefehlt; oder wenn er in einem angeblich neuerfundenen in einen alten eingriff, welches nur unter vier Silben erlaubt war. Daß ein Meiſter auf ſeinen Ton, wie auf ſeinen Gedanken hielt, iſt zu natürlich; bloße Nachſinger waren gering geach-

98) Andererſeits mag auch das handwerkeriſche Ceremoniel darauf eingefloſſen haben. Wie man die Geſellen taufte, wollte man auch den Tönen einen ehrlichen Namen geben, ſelbſt zwei Gevatter wurden dazu erbeten.

tet und verhöhnt. Auf diese Art ist die oben citirte Stelle Kiurenbergers und vielleicht auch die dunkele Spangenbergs von Klingsors schwarzem Ton zu nehmen. Der Marner wirft Regimarn v. Zweter (2. 169.) vor, daß er alte Sachen auftische und nennt ihn: Tönedieb. Noch deutlicher ist eine Strophe Conrads von Wirzburg (2. 206.) von den schlechten Singern, die den kunstreichen Meistern Rede und Töne stehlen und sich damit verdienen.

Ob die nachherige Sitte: gewisse vorzüglich gefallende Töne zu krönen, früher schon statt gefunden? läßt sich nicht gut ausmachen. Es gab später vier gekrönte Töne, die vier langen von Marner, Frauenlob, Regenbogen und Mögeling, denn offenbar begünstigte man das Mühsame in dem Langen, vielleicht ist Marners Ton erst nach seinen Lebzeiten gekrönt worden. Zu Anfang des 14ten Jahrhunderts war indessen der Gebrauch sicher bekannt, Frauenlob redet 2. 215. deutlich vom Krönen des Sanges, Mögelin (Götting. Ms. XIII. Str. 1.) will einen gekrönten Reien singen, und im Weimar. Codex in einem der letzten Gesänge, ist auch von einem Singen des gekrönten Horts, und von dem Krönen desselben mit den sieben Töchtern, freien, die Rede. Der letzte Beisatz weist wieder aufs 14te Jahrhundert. Was der von Klingen 1. 32. sagt, daß er aus den manchen Tönen seiner Frau einen krönen wolle, kann dem Zusammenhange nach auch nichts mehr als: schmücken, zieren bedeuten; doch finden wir auch bei Nithart 2. 75: „einen neuen Reien Sanges krönen." Aus Wagenseil 554. erhellt, daß die späteren Meister mit Kränzlein geziert wurden, welches an Titurel Str. 5314. (wo vom Bekränzen der Meister) und Gottfried erinnert, wenn er dem Auer den Lorbeerzweig zuspricht, wie denn auch Geltar (2. 119.), in unverhohlen irdischer Gesinnung, für seinen Gesang lieber vier Kappen, als ein Krenzelin nehmen will. Der Lohn durch Be-

kränzen [99]) iſt aber in zu altem, gemeinem Gebrauch, als daß ich aus ſolchen Stellen eine Uebereinſtimmung mit ſpäterer Gewohnheit beweiſen wollte. Wichtiger ſcheint mir die Wahrnehmung, daß es nie, weder den alten noch jüngeren Meiſtern, eingefallen iſt, einen König ihres Geſanges zu haben [100]), da ſie nicht nur bei Volksſängern, ſondern ſelbſt bei gleichzeitigen Franzoſen und ſpäterhin bei Niederländern das Vorbild dazu gefunden hätten, wovon noch nachgehends.

IV. Tradition der ſpäteren Meiſter.

Einen weiteren Beweis für das Alter des Meiſtergeſangs erkenne ich in der hier als bekannt vorausgeſetzten Erzählung der ſpäteren von dem Urſprung ihrer Kunſt. Dieſe hat ganz die Natur jeder Sage, den unhiſtoriſchen Schein und das fluctuirende Weſen. Auch noch dann, als Beſtimmungen hinzugekommen, welche mit ihr in Widerſpruch ſtehen, erhält ſie ſich fort und zum Beweis, ſie ſtamme nicht aus einer einzigen neuen Quelle her, hat ſie ſich faſt in jeder Schule anders geſtaltet. Keiner der Geſänge, die ſie uns berichten, ſteigt über das 16te Jahrhundert hinaus, und dennoch darf man ſie am wenigſten für eine Erdichtung der damaligen Zeit halten. Nur eines zu gedenken. Dazumal wiederholten gedruckte Chroniken die Geſchichte des Wartb. Kr.; wäre man alſo darauf verfallen der Meiſterkunſt einen alten Urſprung anzudichten, ſo würde man vor allen die gerühmten Meiſter dieſes Krieges mit aufgenommen haben, allein den Biterolf, den tugendhaf-

[99]) Bekanntlich findet bei den ſpätern Meiſtern der Unterſchied ſtatt, daß die Krone das eigentliche Kleinod, die Kranzgabe aber ein viel geringerer Preis iſt, ſo wie auch die Singſchul feierlicher gehalten wurde, als das bloße Kranzſingen.

[100]) Ueber den Kunig von Otenwalde (ſ. Docens Dichterverz. p. 126.) aus dem 14ten Jahrhundert wäre erſt nähere Auskunft zu wünſchen.

ten Schreiber würde man in irgend einer Recenſion der Sage vergebens ſuchen, ſogar es fehlt in einigen die Hauptperſon, Oſterdingen ſelber. Und muß man eingeſtehen, die Sage ſey älter als das 16te Jahrh., ſo hat man damit noch mehr zugegeben. Der jüngſte unter den genannt werdenden Meiſtern iſt Mögelin aus dem 14ten, darum kann ſie aber immer höher hinaufgehen, zumal er einigemal fehlt, und durch Oſterdingen [101]) oder Klinſor erſetzt wird. Frauenlob zwar ſteht immer da, ja meiſt als allererſter, ſo daß viel ältere auf ihn folgen. Das beweiſt gerade, daß ſein großer Ruhm ihn an die Stelle eines unbekannteren geſetzt hat.

Wir, die wir die Werke der alten Meiſter des 13ten Jahrhunderts beſſer kennen und Mittel mancherlei an Hand haben, den einfach glaubigen Bericht einer Sage an helle, hiſtoriſche Puncte zu halten, werden nicht ſo ſchnell an die Reiſe unſerer Dichter im zehnten Jahrhundert nach Pavia oder Paris, woſelbſt ſie in ihrer Singkunſt Probe abgelegt und beſtanden, glauben. Allein wir ſollen uns hüten, darüber abzuſprechen und wie mit einem harten Luftzug die Aſche der alten Tradition zu zerſtäuben. Es iſt wahr, die Werke der Poeſie, die aus dem 13ten Jahrh. auf uns gekommen ſind, ſchweigen gänzlich der gedächtnißwürdigen, den Dichtern ehrenvollen Begebenheit, ob ſie gleich über den geiſtlichen Stand voll freier Ausfälle ſind und eben das den ganzen Auftritt veranlaßt haben ſoll. Daraus ſcheint etwas wahres hervor. Will man annehmen, er gehöre wirklich ins zehnte, oder eilfte und zwölfte Jahrhundert, die ſpätern Namen ſeyen in die frühere Geſchichte eingetreten, ſo

186.

101) Einer beſonders hierauf gegründeten Vermuthung Büſchings: daß Oſterd. u. Mög. nur eine Perſon, kann ich ſchon darum nicht beiſtimmen, weil zuweilen beide neben einander unter den zwölf alten Meiſtern aufgeführt werden. Andere meinen, Frauenlob und Oſterdingen ſeyen dieſelben, allein auch dieſe beiden kommen zugleich beſonders vor.

bliebe allerdings zu verwundern, daß die Dichter des 13ten Jahrhunderts (der Chroniſten zu geſchweigen) ſeiner ganz vergeſſen geworden. Indeſſen frage ich: würden nicht manche moderne Critiker die Sage z. B. des Wartburger Kriegs geradehin verdammt haben, wenn wir ſie bloß aus ſpätern Chroniken geſchöpft und nicht glücklicher Weiſe die Streitlieder ſelbſt gefunden? Denn weder die gleichzeitigen Dichter, noch die des 14ten Jahrhunderts gedenken dieſes Vorfalls, deuten nicht einmal darauf hin, Wolframs Ausfälle gegen Klinſor im Parcifal und Titurel würden in ihrem mythiſchen Licht unverſtanden bleiben. Der einzige Herman Damen (XI.) hat eine leiſe Anſpielung, ohne die, verbürge ich nicht, daß man nicht Klinſors [102]) ganze perſönliche Exiſtenz in Zweifel genommen hätte. Es iſt alſo auch möglich, daß über jenen älteren Vorfall ältere jetzt verlorene Lieder und Quellen da geweſen ſind.

Die Anachroniſmen in unſerer Sage hat ſchon Spangenberg gerügt, und gewieſen, daß ein Klinſor und Frauenlob nicht zugleich leben können, allein er ſelbſt nimmt keinen Anſtand, den erſteren auf einer Univerſität ſtudiren zu laſſen, die ſogar für den letzteren zu neu wäre [103]). Ich weiß gar nicht, woher ihm dieſe Notiz kommt, noch weniger, woher die ungleich wichtigere, zweideutigere: daß die zwölf erſten Dichter aus Magdeburg, Osnabrück, Helmſtädt, Wirzburg und Mainz her geweſen wären. Ein Umſtand, deſſen Erklärung vor allem zu wünſchen iſt, denn in dem Hauptpunct leitet den Spangenberg ein rechtes Gefühl, daß er mit den Namen nicht die Sache ſelbſt verwirft. Es iſt merkwürdig, daß die zwölf Meiſter gar

[102]) Gebürtiger Unger ſcheint er nicht geweſen zu ſeyn, namhafte deutſche Familien führten ſeinen Namen. An die Namen berühmter Dichter hat ſich von jeher die Fabel geſetzt, z. B. an Virgilius im Mittelalter, den waliſchen Merlin, den engliſchen Thomas, unter den Deutſchen auch noch an Brennenberg und Tanhäuſer.

[103]) Cracau erſt 1400 geſtiftet. Wolfhart Sp. ſpricht hier von Oxonien und Löwen!

nichts von einander gewußt, sondern (wie die heil. 3 Könige auf eine Reise) auf eine Kunst verfallen seyn sollen. Ueber den Kaiser oder Papst zu streiten, wäre vorerst ganz überflüssig, die Veränderung, welche sich Puschmann in der zweiten Aufl. seines Werkes erlaubt hat, (wo er statt Otto 1. gerade Otto 2. setzt,) bleibt bei ihrer Willkürlichkeit problematisch. Paris ist zwar schon im 12ten Jahrhundert Universität gewesen, (was haben aber hier Papst und deutscher Kaiser zu schaffen?) Pavia es erst im 14ten Jahrh. geworden. Nothwendig wäre es gewesen, früher in den Mainzer Archiven genau nachzuspüren, die Meister berufen sich bestimmt auf ein altes in der Johanniterkirche angeketteres Buch [104]), auch soll daselbst der von Otto gegebene goldene Cranz liegen.

Meine Meinung ist: das Aufkommen des Meistergesangs früher anzusetzen, wie ich oben gethan, hat gar zu viel gegen sich, es ist kaum glaublich, daß schon zu Gottfrieds v. Str. Zeit die alsdann vor dem Veldeck zu setzenden Dichter verschollen gewesen. Spangenberg weiß zwar, daß vor und nach 1200 deutsche Dichter geblüht, und hat gewissermaßen recht, woher hat er: daß Klinsor so viel Dichter überwunden, als Wochen im Jahre sind? Andrerseits mangelt es der Erzählung nicht an innerer Wahrscheinlichkeit, besonders wenn man sie ins Ende des 12ten Jahrhunderts verlegt, wohin die meisten Namen reichen, wo freie Reden gegen die Geistlichkeit in allen Gedichten stehen und eine Prüfung der lautgewordenen Meinung, eine Verwendung des Kaisers in den Sitten der Zeit ist, ihre Lossprechung und Bestätigung könnte die nachher sichtba-

104) Cf. Tenzel 1697. 420. Jetzo ist es wohl für immer zu spät geworden, Herr Präsident Bodmann hat mir bei aller Bereitwilligkeit aus seinen reichen Sammlungen keine Auskunft zu geben vermocht. Vogt in s. Gesch. von Mainz 1. 44. redet von den viel ältern Kirchengesängen, die zum Theil noch im Dom vorhanden seyn sollen.

rer gewordene, aber schon dem Anfang nicht fremde Neigung des Meistergesangs zu Theologie und Naturwissenschaft erläutern; die Sage will weniger den Ursprung selbst, als die frühe öffentliche Anerkennung und Lossprechung der Kunst berichten. Eine andere Conjectur dürfte fast auf keinen Beifall rechnen, wonach der Tradition keine unsern Meistergesang betreffende Begebenheit zu Grunde läge, sondern folgende andere, deren Andenken in Deutschland lang gehaftet und zuletzt etwas ungeschickt auf den Meistergesang angewendet worden wäre. Man weiß nämlich, daß Carl der Gr. Sänger mit nach Rom brachte, die daselbst einen Streit mit den römischen, über Musik und Kirchengesang hielten, (s. Forkel Gesch. der Musik, 2. 208. 209, oder auch Dippoldt Leben Carls p. 94. 95.) und nach dem Mönch von S. Gallen sandte der Papst dem Kaiser 12 treffliche Sänger, den rechten Kirchengesang im Reich zu unterhalten (Forkel a. a. O. 210. 211.) Sonderbar ist ein Umstand, den ich bei Fauchet (unter Jonglet und Doete de Troyes) berührt finde, daß Kaiser Conrad zu seiner Hofhaltung nach Mainz berühmte Dichter berufen habe, unter andern auch französische. Allein das altfranzös. Gedicht, worauf sich Fauchet beruft, enthält, nach Meons Ausgabe, keine Silbe davon, so daß leider ein so merkwürdiges Citat entstellt und nicht zu finden ist.

Dem sey, wie ihm wolle, und wenn sich auch eine ganz verschiedene, oder vermuthlicher nach der zu langen Verschmähung niemals eine genügende Aufklärung dieser Sage ergeben sollte, so bleibt dennoch ihre Beweiskraft für das, worauf es mir hier ankommt, nämlich daß die spätern Meistersinger allerdings gewohnt waren, so weit hinaufzusehen, und ihre Kunst von solchen Namen abzuleiten, welche wir für alte Minnesänger halten, und in denen ich auf ganz andern Wegen die Quelle des Meistergesangs nachgewiesen habe. Höchst wahrscheinlich hatten die späteren Schulen die Werke dieser Vorfahren nicht

mehr alle vor Augen, (wir würden ſonſt nicht ſo wenige H. S. davon beſitzen) und beinahe bloß an den Namen erhaltener Töne mußte ſich einige hiſtoriſche Nachricht fortbreiten, darum darf es uns nicht befremden, wenn ſich alles in dem Munde einfältiger Handwerker ungenau und uncritiſch ausnimmt [105]). Bei vielen hat endlich die Sage von den zwölf alten Meiſtern ihrer eigenen Stadt alles andere verdrängt und doch wieder in ſich gefaßt [106]). In der Hinſicht ſind die Nachrichten eines Meiſterſängers zu Ende des 16ten Jahrhunderts Valentin
129. Vogts bedeutend, der eine Menge alter Namen beibringt, und dieſe mitten unter die 12 alten Meiſter miſcht, ja vorher noch vier beſondere alte Meiſter (berühmte alte Merker?) anführt. Und viele dieſer Namen [106 b]), die nicht in den Tönen ſpäterer Schulen mehr vorkommen, weiſen uns in aller Entſtellung auf unſere alten Meiſter des 13ten Jahrh. hin, oder entdecken uns auch gänzlich unbekannte. Vermuthlich iſt ſeine Quelle ein nun leider verlorener Codex geweſen, aus dem ſpäteren Goldaſt hat er nicht geſchöpft, das verſteht ſich von ſelbſt.

105) Der alte fürſtliche Glanz des Meiſtergeſ. iſt nie ganz vergeſſen:
vorzeiten man geſanz groß acht
fürſten und hern haben das getriben
haben vil tön und lieder gemacht
herlichen ſolds habens darum empfangen
mancher ſinger iſt bei fürſten blieben. (Cod. rudiger.)

106) Wir wiſſen von zwölf alten Nürnberger und Augsburger Meiſtern; über die letztern ſ. ein Programm Beiſchlags und Tenzel 1697. p. 424. Es ſcheint, daß die zwölf Meiſter in der letzten Zeit ſtändig gewählt wurden und nächſt den Merkern eine gewiſſe Autorität in der ganzen Gemeine hatten. Metzger vergleicht ſie mit den zwölf Apoſteln, die drei Merker mit den drei Erzengeln, Gabriel, Michael und Raphael. Da wo bei letztern die Vierzahl vorkommt, mag man die vier Evangeliſten im Sinn gehabt haben.

106 b) Hat nicht die Unſicherheit über Namen und Verfaſſer ſchon ältere Beiſpiele? ſchreibt nicht unſere beſte, die maneß. H. S. Lieder, die ſie doppelt gibt, verſchiedenen Sängern zu? noch viel mehr, wenn wir ſie mit der jenaiſchen und andern vergleichen.

Warum Docen die Gültigkeit meines Beweises, den ich aus der spätern Ansicht der Meister entnehme, anfechten will, begreift man schwer, wenn man bedenkt, daß er selbst die alten Meister so früh, wie ich, annimmt, und dießmal wenigstens kein bloßer Minnesänger unter den zwölfen steckt. Ich habe an die alten Sagen vielfach glauben gelernt, hauptsächlich auf ihnen beruht die ganze historische Erkenntniß der Poesie. Freilich kann seine Unterscheidung zwischen den alten Meistern und Nichtmeistern auch hier nicht bestehen, es ist eben so offenbar, daß das Wissen der Meister im 16ten u. 17ten Jahrhundert von ihren Vorgängern unvollständig, als daß sie anderwärts (namentlich thut das Vogt) manche der alten angeblichen Nichtmeister darunter zählen. Da sich von so offenbaren Meistern, z. B. Misner, Werner, Sonnenburg, Robin keine Töne später gehalten haben, so dürfen wir uns nicht lange wundern, daß auch keine z. B. von Gottfried von Straßburg im Gebrauch geblieben sind.

V. Zeugniß früherer Schriftsteller.

Ich gründe mich auch auf das Verfahren verschiedener gelehrter Männer des 15ten, 16ten und 17ten Jahrhund., welche sich mit der Poesie älterer Zeit mehrseitig bekannt gemacht hatten. Wo nun diese der Dichter erwähnen, da stiften sie keinen Unterschied, sondern nennen die Singer, wie recht, Meister; am wenigsten stellen sie solche den späterlebenden, ihren Zeitgenossen, entgegen. Aventin an einigen Orten spricht so bestimmt von alten Meistersängen, daß er dabei an keine neue Schule derselben denken kann, und er hätte gewiß einen unrichtigen Ausdruck vermieden, wenn ihm dessen damalige bestimmte und wohlbekannte Bedeutung für die Vorzeit unpassend erschienen wäre. Spangenberg hat der Geschichte des Meistergesangs ein eigenes Werk gewidmet und ohne Zweifel

darüber nachgedacht, er würde die älteren nicht so leicht untergemengt haben, wenn er etwas anderes gewußt oder gemerkt hätte, von Parteilichkeit spricht ihn schon der offene Tadel jener Anachronismen los, so daß er gewiß nicht an dem Buchstaben des Vorgefundenen geklebt [107]). Keine andere Meinung hegt der gelehrte Wagenseil, und an ihr stießen auch viele nicht an, welche die Genannten ausgeschrieben [108]).

Herr Docen, in der Ungewißheit, ob dieser mein Grund die geringste Widerlegung verdiene, hilft sich dadurch gut heraus, daß er eine scheinbare versucht. Diese Leute hätten nichts von dem blühenden Minnesang gewußt. Davon wären also alle auszunehmen, die nach der Erscheinung von Goldasts vielgelesenen paraenet. gelebt; und sollten die Minnelieder übri-

[107]) An Irrthümern fehlt es ihm nicht, wie er z. B. den Bodenlaube, Morungen, Nyfen u. s. w. für Namen von Geschichten hält. (Adelsp. 172 b.) Sein Sohn Wolfhart hat das väterliche Werk einer eigenen neuen Arbeit zum Grund gelegt, die manches Gute weggelassen haben mag, aber auch an Goldasts herausgegebenen König Tyrol und andern handschriftlichen Mittheilungen sich neuen Stoff fand. Merkwürdig ist, daß er vermuthlich unsere maneß. Samml. ein Stamm- und Gesellenbuch Kaiser Heinrichs nennt, worin dieser seine Hofleute sich mit Meisterliedern einschreiben lassen. Nicht wegen dieser offenbar zu kühnen Conjectur, sondern weil ihm gar nicht einfällt, die Minnelieder, davon er genug aus Schobingers oder Goldasts Abschriften vor Augen gehabt, für etwas anders als M. S. zu betrachten. Und so führt er aus denselben eine Menge einzelner Stellen im Verfolg seiner Abhandlung an und zählt die Minnedichter unter den andern Meistern auf.

[108]) Fast alle Schriftsteller aus dem 17ten und Anfang des 18ten Jahrhunderts über die Meistersänger können mittel- und unmittelbar auf Goldast und Spangenberg zurückgeführt werden, namentlich Gryphius, Hanmann, Harsdörfer, Kindermann, Morhof, Omeis ꝛc. Deßwegen hätte Docen in seinem Verz. der bei Philander v. Sittewald vorkommenden Minnelieder gar nicht zu erwähnen gebraucht.

gens so ignorirt gewesen seyn, da man deren im 14ten und 15ten Jahrh. noch manche in die Gesangbücher aufnahm [109]), und zum mindesten die der mittleren Meister, als: Frauenlobs, Müglings, in den Schulen ziemlich kannte.

Die Autorität jener Schriftsteller ruht darauf, daß sie einen auch in Ansehung der alten Meister existirenden Sprachgebrauch forterhielten, den sie sicherlich nicht zuerst aufgebracht haben. Darin bin ich einverstanden, daß in unserm Streit auf die Ansicht der zwischen Gottsched und Docen liegenden Schriftsteller, — einer der früheren spricht fast in Docens Sinn, daß von den Minnesängern einige zugleich Meistersänger, aber nicht alle Meistersänger Minnesänger waren. (Joh. Jac. Rambach vermischte Abh. aus der Gesch. u. Lit. Halle, 1771. p. 350. 351.) — wenig oder nichts ankomme.

VI. Einrichtung der Handschriften.

Unsere manessische Sammlung, wie vorhin berührt worden ist, gibt sich selbst für eine Sammlung von Meisterliedern. Auch ohne solche ausdrückliche Versicherung müßte die Sache schon dafür sprechen. Sie enthält mehrentheils Minnelieder, weil sie diese älteste Periode des Meistergesangs befaßt, aber mitten unter denselben gibt sie uns solche Gesänge, welche die mir entgegenstehende Meinung nur allein für meistersängerische erkennen will. Wäre die letztere Ansicht gegründet, und der Meistergesang so etwas fixirtes, so würde nicht so leicht ein Compilator ihn mit den freieren Minneliedern ohne ausdrück-

109) Ich erinnere an die andern Liederhandschriften außer der manessischen. Daß die Goldastische Copie der letzteren auf dem Titel: „Hoflieder der deutschen Meistersänger" rubricirt ist, (Benecke Vorr. p IV.) zeugt von einer vollkommen richtigen Ansicht des Gegenstandes, und Bodmer hätte das ohne Bedenken für seine Ausgabe behalten können.

liche Bemerkung vermengt, oder er würde ſtillſchweigende Sonderung unternommen haben. Allein hier dachte niemand das zu ſcheiden, was noch dazu öfters aus dem Mund eines nämlichen Dichters gefloſſen war. Nur einige Beiſpiele. Mitten unter faſt lauter Minneliedern Reinmars des Alten erblicken wir 1. 80. eine Strophe (blatte und krone ꝛc. ꝛc.), die in jenem beſchränkten Sinne für allein meiſtermäßig gehalten werden müßte, während der Meiſter ſelbſt in den zwei folgenden Strophen, die politiſche Klage fahren laſſend, ſich zu einem minnichlichen Wunder wendet, den Ton aber genau hält. Der Minneſinger von Singenberg hat 1. 156. gleichfalls ein recht ernſtes Wort von der betrogenen Welt mit unterlaufen laſſen; ja Johannes von Ringenberg würde ohne ſeinen adlichen Namen für einen jener eigentlichen Meiſter gelten, ob ihn ſchon die ſpäten Schulen, gleich vielen andern, vergeſſen haben. Gehört das Lied: Lute und Lant. 2. 45., wie es ſcheint, dem Gottfried, ſo iſt immer bedenklich, wie es der Sammler dem anmuthigen Lichtenſtein nur zumuthen können; aber auch der Adliche von Wengen hat ſich an dergleichen Gegenſtänden geübt. Andrerſeits ſehen wir einige Erzmeiſter Minnelieder unter ihre übrigen miſchen, als wie den Reimar von Zweter (2. 125. 126. 142. 143. 145. 150.), und alles zwar in derſelben Tonart. Zwei Liebeslieder ſchließen die des jungen Miſners, vom Marner ſtehen 2. 166 — 169. viel Minne- und Tanzlieder, und 2. 177. noch eine Strophe (do minne manigen ꝛc.) Conrad von Wirzb. auf einen weltlichen Leich, läßt einen geiſtlichen folgen, hernach in den Liedern wechſeln Betrachtung und Liebesgedanken ab. (2. 203 — 205.) In einem Lied ſpricht es der Meiſter aufs deutlichſte aus, daß er eigentlich von Roſen und der Maienblüte ſingen wolle, aber dießmal ſich an einen ernſteren Gegenſtand kehren müſſe. (2. 202. ich ſolt aber ſingen ꝛc.) Bei einem Meiſter herrſchen die Minnelieder, bei einem andern die moraliſchen vor, in der ganzen Sammlung

die erſteren freilich, ſo aber immer, daß in beiderlei einerlei Art und Geiſt zu erkennen iſt.

Dieſe Gleichſetzung offenbart ſich nun auch in der Jenaiſchen Sammlung [110]), worin aber umgekehrt die ſogenannten wahren Meiſterlieder überwiegen, weil ſie in eine etwas ſpätere Zeit fiel, wo die Minnepoeſie bereits abnahm. Spuren der letzteren ſind inzwiſchen noch genug hier, und wenn man einmal gewiß dieß Buch dem rechten Meiſtergeſang nicht abſprechen darf, ſo wäre es ſonderbar, anzunehmen, daß dem Sammler die Ungehörigkeit der Wizlauiſchen Lieder, der Strophe Miſners DXXVIII, oder der CXLVIII. CXLIX. Alexanders gar nicht aufgefallen ſeyn ſollte.

Auf gleiche Weiſe werden ſich aus den ferneren Handſchriften entweder die einzelnen Liebes- oder die einzelnen ernſthaften Lieder für meine Sache anführen laſſen, ſobald nur beſſere Nachricht darüber vorhanden wäre. Merkwürdig iſt ſchon, daß die älteſte vaticaniſche v. 357, welche meiſtentheils Minnelieder enthalten wird, mit den drei Reinmars und Walter anhebt. Der Weingartener Codex iſt wohl eben ſo wie die maneß. Sammlung vorzugsweiſe der Minnepoeſie gewidmet, und der Colmarer und Wirzburger wieder mehr dem Jenaiſchen entſprechend. Der Weimarer gibt mehrere Minnelieder, die auch in dem Maneßiſchen vorhanden, mitten unter andern von Frauenlob. Spätere Meiſtergeſangbücher enthalten zwar mehr gleichzeitige und darum einartige Gedichte, aber immer darunter ſicher ſolche, die den von Docen gezogenen Kreis des Meiſtergeſangs übertreten. Die Geſänge Mögelins im Göttinger Ms. werden mit mehreren Minneliedern beſchloſſen.

[110]) Es iſt Bedürfniß, daß dieſer zerſtreut, unvollſtändig und durch einander gedruckten Handſchrift eine beſſere Ausgabe widerfahre, wobei die Muſiknoten nicht zu vergeſſen wären. Dem Vernehmen nach hat Herr von Finkenſtein neulich eine complete Abſchrift genommen.

In anderen mir bekannt gewordenen Sammlungen des 16ten und 17ten Jahrhunderts, z. B. in einigen von H. Sachs und der des Ambr. Metzger [110 b]), iſt eine gleiche Vermiſchung geiſtlicher und weltlicher Gegenſtände zu finden.

Einen Einwurf kann man mir freilich auch aus der Einrichtung der H. SS. machen. Es gibt einige, beſonders aus dem 15ten Jahrhundert, welche Geſänge in Meiſtertönen unter andern volksmäßigen Liedern und dann wieder unter Sprüchen und Fabliaux bewahren. Dahin gehört beſonders ein Codex in Brentanos Beſitz und auch der vaticaniſche Num. 329. So gut alſo dieſe Volkslieder und Sprüche unter Meiſterliedern ſtehen, eben ſo können auch alte Minnelieder dazwiſchen geſchrieben worden ſeyn? Allein hier darf nicht außer Acht gelaſſen werden, daß dieſe alten Minne- und Meiſterlieder durchaus dieſelbe Form an ſich haben, daß ſie von den nämlichen Dichtern herrühren, folglich die erſtern nicht als etwas beſonderes geſetzt und etwa aus dem Volkslied erklärt werden können, mit dem ſie wohl der tieferen Grundlage, nicht aber dem Character nach verwandt ſind. Dahingegen ſpäterhin die Volksſänger vieles aus den Tönen der Meiſter angenommen haben (wovon nachher). Wenn alſo in einer ſolchen H. S. allerlei Lieder von einer Menge ungenannter Dichter unter einander geſammelt ſind, ſo iſt der Fall allerdings verſchieden von dem der älteren Sammlungen.

Noch unſchicklicher würde man daraus eine Einwendung entnehmen, daß die früheren H. S. die äußere Einrichtung ſpäterer Meiſterbücher nicht an ſich haben, namentlich die Ab-

110 b) Dieſe iſt betitelt: geiſtl. und weltl. Hiſtorien, auch kurzweilige Reden und dergl. in Meiſterthön gebracht durch M. A. M. ꝛc. Unter andern habe ich ein Frühlingslied darin gefunden, das gleichen Inhalt mit ſo vielen alten Minneliedern hat, aber lange nicht gleiche Zartheit.

theilung der Stollen und Abgesänge nicht geben und keine Tönenamen anführen. Letzteres ist z. B. in drei vaticanischen Mss. (Nr. 350. 392 und 680.) [111]) immer der Fall. Inzwischen ist hier deutlich manches erst später üblich geworden, wie z. B. das Beifügen von Jahr und Tag vermuthlich erst nach Hans Sachs. Von den Tönen habe ich vorhin meine Meinung geäußert, eben so verhält es sich mit den Namen derselben. So bald sie bei zugegebenen Meisterliedern fehlen, kann es nicht befremden, daß sie auch nicht vor Minneliedern stehen. Manches beruht auf zufälliger Bequemlichkeit und Kenntniß des Copisten, oder dem Fleiß und den Kosten, die man auf eine Abschrift wenden ließ. So haben viele Meistergesangbücher aus dem 17ten Jahrhundert Musiknoten, andere wieder nicht, warum hat ihrer also die sorgsame Jenaische Handschrift ebenfalls, da sie dagegen den meisten andern abgehen? Warum fügen einige H. S. von Minneliedern die Namen der Dichter hinzu (wie die Maneßische) und andere nicht? (z. B. die H. S. der Leipz. Rathsbibl.); eben so halten es auch die H. S. späterer Meisterlieder in ihrer äußeren Einrichtung.

VII. Geographische Ausbreitung.

Folgende Wahrnehmung verdient gleichfalls Erwägung, besonders nach allem, was vorhergegangen. Es ist bekannt, daß die alten Meister aus Süddeutschland hauptsächlich aus Schwa-

111) Wie gewünscht hätte ich, namentlich diesen Codex benutzen zu dürfen! Die von Adelung daraus verzeichneten Lieder 10. 18. 28. 29. 31. 32. 37. können gar manche Erläuterung enthalten. Bloß schon wegen der Töne müssen sie wichtig seyn, so wie die zu Dresden liegenden zwei und zwanzig Bände, Meistergesänge aus dem 16ten u. 17ten Jahrh. enthaltend, besonders Nr. 13, aus dem 15ten Jahrh. Die Einsicht dieser Quellen war mir vorerst theils unmöglich, theils zu umständlich, so sehr ich den Mangel fühle.

ben und Baiern [112]) ſtammen, theils tiefer herunter aus Oeſtreich, Steiermark und Schweiz, theils liefen Aeſte des Geſanges den Rhein hinauf, in den Elſaß, nach Franken bis nach Thüringen und Meißen. Bei dieſem unverkennbaren Strich, den die Poeſie gehalten, kommen wenig einzelne und ſpätere nicht in Betracht, als wie Elias von der Leine, Reinolt von Lippe, Wizlau, (bei dem auch in der Sprache deutliche Vorneigung des niedern Dialects), zudem ſie derſelben Regel folgend wohl ſogar dasſelbe Idiom beizubehalten ſtrebten. Minder noch ſtehen einige Fürſten entgegen, der von Brandenburg, Brabant, als welche gerne, wie häufig, fremde Feinheit und Bildung vaterländiſcher Gewohnheit vorſetzten. Den älteſten Meiſter werfe ich mir ſelber ein, in deſſen Liedern ſich kenntliche Spuren niederdeutſcher, niederrheiniſcher, (Feldkirchen in der Grafſchaft Wied am Rhein?) Mundart erhalten haben (wie auch bei dem ſpätern eben gedachten Johann von Brabant.) Allein wiſſen wir über Veldecks Geburts- und Lebensumſtände etwas gewiſſes, ſcheint er ſich nicht ſelbſt nach Thüringen gewendet und in oberdeutſchem Dialect geſchrieben zu haben? Denn warum hat ſich nicht ein einziges plattdeutſches Ms. z. B. von ſeiner Eneidt erhalten? Und wo ſind Sammlungen plattdeutſcher Minnelieder aufzuweiſen? Was uns die Möſerſchen Fragmente liefern, ſtellt ſich nur zu deutlich als Uebertragungen aus dem ſchwäbiſchen Idiom dar, aus dem manches unplattdeutſche beibehalten werden mußte [113]).

Nun muß es ordentlich auffallen, wie der ſpätere Meiſtergeſang auf derſelben Linie des Bodens geblieben.

[112]) Myſner DLXXV: der ſang unrecht, er ſey ein Schwabe oder ein Baier", d. h. er ſey gleich einer der beſten Dichter.

[113]) Man leſe das in der Allg. deutſchen Bibliothek zur Probe abgedruckte, im Ms. dem Niſen beigelegte, in der Maneß. Samml. dem Reinmar (1. 71.) gehörende Lied. Andrerſeits bedienen ſich einige gewiß Oberdeutſche einzelner mehr plattdeutſcher Wörter. Z. B. blide, im Titurel, bei Lichtenſtein ꝛc. ꝛc.

Im vierzehnten Jahrhundert blüht er zu Mainz, Straßburg, Colmar, Frankfurt [114]), Wirzburg, Zwickau, Prag. Im funfzehnten zu Nürnberg, Augsburg [115]). Im sechszehnten zu Regensburg, Ulm, München, Steiermark, Mähren, (Iglau), Breslau, Görlitz bis nach Danzig. Im siebenzehnten zu Memmingen, Basel, Dünkelsspiel. So unvollständig diese Angaben ausfallen, (an manchen Oertern mag er auch früher oder später in Aufnahme gewesen seyn, länger oder kürzer bestanden haben), so beweisen sie unleugbar im Allgemeinen. Die Sitte des Gesangs blieb im Lande, wo sie zuerst entsprungen, und da schlug sie ihren Sitz auf, wo die Bürgerschaft am freiesten, kräftigsten wohnte, also in den südlichen Reichsstädten. Den Einwohnern der nördlich gelegenen fiel etwas, wovon sie niemals gesehen noch gehört, nicht in Gedanken. Alles was die Wanderungen der Handwerker, die aus dem Süden kamen, oder aus dem Norden in jenen gezogen, bewirkten, war, einzelne Liebhaber ihrem Gesang zu erwecken. Diese einzelnen Ausnahmen aber genauer zu verfolgen, fehlt es an guten Nachweisungen. So findet man Spuren, daß sich in Hessen Meistersinger aufgehalten [116]), so mag auch der bekannte Valentin Vogt, ein Magdeburger, seine Kunst aus Nürnberg oder Augsburg mitgebracht und für sich allein getrieben haben. Denn an Schulen, worauf es hier jetzt ankommt, ist bei solchen Fällen nicht zu denken. Man zeige mir Meistersängerschulen in Sachsen [117]), Niedersachsen, Westphalen, Pommern, Meklenburg, Brandenburg u. a. m. 120.

114) Herr Pfarrer Kirchner zu Frankfurt hat in den Archiven dieser Stadt nichts auffinden können, was über den alten Meistergesang daselbst Licht geben könnte.

115) Beischlag will aber sehr unwahrscheinlich erst vom Anfang des 16ten die Meistersänger in Augsburg gelten lassen.

116) Conf. Simplicissimus (Nürnb. 1713.) 1. 128.

117) Wiedeburg 152. nennt einen Otmar Wetter aus Dresden. Die Nachricht einiger, daß Luther ein Meistersänger gewesen, grün-

Da der Weinbau sein eigenes Erdreich und eine besondere Luft und Sonne begehrt, so daß er schon die ganze Zeit in Deutschland seine alten Grenzen nicht überschritten hat, warum soll sich nicht auch eine Sitte, eine äußere Gestalt der Poesie nur in einer ursprünglichen Gegend fort aufhalten? Man erkennt zwei Nationen ihre eigenthümliche Sprache und Landschaften ihren eigenen Dialect zu, und hart und auf einmal schneidet die Grenze ab. So wie wir aber noch in heutigen Mundarten auf Eigenthümlichkeiten stoßen, die ein altes Gedicht an sich trägt und ihm somit sein Vaterland ausmitteln, so erkenne ich auch in der äußeren Stelle des späten Meistersangs seine innige Verbindung mit dem alten [118]). Die Blumenspiele zu Toulouse, der letzte Rest provenzalischer Poesie behielten sich denselben Ort, wo sie vor Alters so lebhaft geblüht hatte.

det sich auf nichts, als einen Versuch Wolfh. Spangenbergs dem Meistergesang durch Luthern, oder Luthern durch den Meistergesang eine Ehre zu bereiten.

[118]) Was ich dem nördlichen Deutschland dadurch abspreche, wird auf der andern Seite vergütet, daß die volksmäßige Dichtkunst (und wohl eben aus diesem Grunde, weßhalb die Bemerkung nicht ungehörig) daselbst wirksamer fortgeblüht. Man sehe den Ogier, Valentin und Namelos, Flos und Blankflose ꝛc. Auch sagenreicher scheint im Ganzen der nördliche Theil, das Harzvolk weiß viel mehr und besser zu erzählen, als die singenden Hirten der Alpen und Tirols.

Verhältniß des Meiſterſangs zu der übrigen altdeutſchen Poeſie.

I. Zur Volkspoeſie.

Dieſes ſtellt ſich klar und einfach dar.

1. In wandernden Sängern erſcheint die Poeſie zuerſt allen Ländern der Welt. Das Volk heiligt die Sänger, der König lohnt, die Helden treiben die Kunſt ſelber zu eigener Luſt [119]) und lernen das Fideln und Harfenſpiel. Denn Begleitung der Inſtrumente ſcheint immer dabei geweſen zu ſeyn, obwohl ſich einige bloß auf ſolche und andere bloß auf Geſang gelegt haben mögen. Alle halten ſich zuſammen [120]), nach und nach

[119]) Der deutſchen Sage und Hiſtorie mangelt es nicht an Beiſpielen, Folker fidelt und hofirt, (Roſengarten Str. 128. und Nibelung an vielen Orten; vergl. Ehlage 1519. 2581.), beſonders iſt die nordiſche voll davon. Ueber König Hother z. B. ſ. Suhm 1. 190. (deutſche Ueberſ.) In einem altdän. Lied K. v. p. 42. v. 22. heißts vom ſechszehnten Schild:

den förer Rigen Raadengaard
ſom vel kunde digte og rime.

[120]) Urkunden von ſolchen Zünften fahrender Spielleute laſſen ſich in Deutſchland zwar nicht über das 14te Jahrhundert hinaufführen, allein die Sache ſelbſt iſt ohne weiteres viel älter. Gegen das Ende des 14ten Jahrhunderts belehnte der Kaiſer andere Stände mit dem Oberſpielgrafenamt, die dann wieder zu ihrer Stellvertretung einen Pfeiferkönig erwählten. Das Document von der Ernennung eines ſolchen in der Herrſchaft Rappoltſtein hat Scheid de iure in musicos, (auch bei Forkel abg. 751. Vergl. Joh. Müller 3. 161. 162. 4. 226. Nr. 57.) Die ganze Brüderſchaft dieſes Reichs theilte ſich in die obere, mittlere und untere und jede verſammelte ſich an gewiſſen Tagen des Jahrs zu Rappoltsweiler, Altentann und

ſinkt mit der Ehre ihres Standes dieſer ſelbſt herunter, als ſie ſich durch Spiele, Mummereien und Gelage ein ſchlechtes [121]), verachtetes Leben angewöhnt. Dazwiſchen liegen freilich Jahrhunderte.

2) Der Meiſterſang bildete ſich aus der Sitte des Volksgeſangs und bewahrte vieles davon, dennoch ſchied er ſich gleich

Biſchweiler, die Ceremonien ſ. bei Mattheſon in crit. musica 2. 343. Wie denn die Freuden des Volks meiſtentheils unter Vorwand oder Einbildung liberaler Urſachen zerſtört worden, ſo geſchah auch zu Wien im Jahr 1782. die Aufhebung dieſer Einrichtung, weil man ſie der natürlichen Freiheit eines jeden, durch Kunſt ſein Brot zu verdienen, für unangemeſſen hielt. (Nicolais Reiſen 3. 298.) In manchen Städten entſprang aus ſolchen Spielleuten die beſondere Ordnung der Stadtpfeifer. (Vergl. P. von Stetten Kunſt und Handwerksgeſch. p. 526.)

Aehnliche Geſellſchaften beſtanden in andern Reichen, zum Beweis ihres Alters mit, die Idee war durchaus volksmäßig, daher allgemein. Ueber einen King of the minstrels and of the fidlers zu Tutbury in Staffordſhire unter Richard 2. ſehe man Ritson's observat. on the minstrels p. VIII. IX. Conf. auch Blounts law dictionary. h. v. Flögels Hofnarren p. 393. In Frankreich 1330. die confrerie de S. Julien des menestriers geſtiftet, ſie hatten einen roi des menestriers und eine eigene Straße zu Paris, die noch den Namen führt. (Du Cange v. rex ministellorum, zuletzt hieß er roi des violons und wurde 1773 gänzlich eingezogen. Forkel 2. 750.) Die eigentliche Ausführung des ſehr intereſſanten Gegenſtandes würde nicht hierher gehören.

121) Die Armuth flüchtet ſich in den Stand der Sänger, womit nicht gerade zuſammenfällt, daß auch die Blindheit darin Troſt und Labſal ſucht. Zu letzterem könnte ich Beiſpiele von dem göttlichen Homer und Oſſian bis auf den Riccolo Cieco von Arezzo geben. Man ſ. Titurel Str. 3358:

ſo ſingent uns die blinden
daß ſiegfried hürnein wäre.

Aus Wolframs Gedichten, ſo wie dem Triſtan, ließen ſich viele Erläuterungen über die Spielleute ſchöpfen, deren Weſen ausführlicher zu beſchreiben ich mir anderswo vornehme.

ſchon perſönlich ab [122]). Die Meiſter lebten an den Höfen, gleich den Spielleuten, aber ſie drängten dieſe faſt weg. Geſellſchaftliches behielten ſie auch von jenen bei. Andrerſeits gingen ihre Weiſen von dem natürlichen Princip aus, das auch in dem Gewächs der Volkspoeſie liegt, ſie aber trieben es mit Abſicht und endlich tödtender Gewalt in alle Aeſte und Zweige [123]). Die Volkspoeſie iſt mithin wie im Leben, ſo auch in ſich ſelbſt vom Meiſtergeſang geſchieden, beſtand jedoch immer neben dem letztern und überlebte ihn bei weitem. Die alten Meiſter achten ſolche Sänger gering und mögen ihre Mißgunſt ſogar auf den Gegenſtand alter Volksdichtung übertragen haben [124]), welche ſie bäuriſch im Gegenſatz zu ihrer höflichen zu nennen pflegen [125]).

122) An dem Gegenſatz zwiſchen Volkspoeſie und Meiſtergeſang habe ich nie gezweifelt, ſehe alſo nicht ab, warum mir Docen S. 457 zu verſtehen geben will, daß außer letzterem auch noch etwas anderes beſtanden habe. Die Stelle aus den annal. domin. iſt mithin ganz klar; möchte er dafür deren Quelle, die größere Stelle aus der Limburg. Chronik erklärt haben, worin mir ganz unverſtändlich iſt, daß die Lieder mit 3 Geſetzen erſt 1360. aufgekommen ſeyn ſollen. Das iſt ſo falſch, daß es nicht einmal eines widerlegenden Beiſpiels bedarf. Und das Wort Widerſanc ſteht ſchon bei Vogelweide 1. 123.

123) Das Verhältniß des Meiſtergeſangs zur Volkspoeſie läßt ſich folglich in der Kürze ſo angeben: in der letzten liegt der unterſchiedene dritte Theil faſt bloß in Melodie und Begleitung, in den Meiſterliedern iſt er nothwendig äußerlich in die Worte getreten.

124) Denn ſie haben vermieden, ſie zu bearbeiten, worüber man nur Rud. v. Montf. Stelle im Orlenz und Püterichs Catalog nachſehe. Marners Strophe 2. 176. kann leicht ſo ausgelegt werden, daß ſie nicht widerſpricht.

125) Daher ſteht noch in ſpätern Chroniken über Dieterich v. Bern: „von dem die Bauern ſingent.“ Im Gegenſatz redet noch Ambroſ. Metzger im 17ten Jahrhundert verſchiedentlich von der adelichen Kunſt des Meiſterſangs, der er ſich befliſſen.

3. Nach und nach, besonders in der Letzte, zeigte sich doch wieder eine Annäherung beider. Die Volkssänger suchten sich manche einfache Weise des Meistergesangs anzueignen, und dieser fiel allmälig so in den bürgerlichen, gemeinen Stand herab, daß es schon aus dem Grund, in Ermangelung anderer Kennzeichen, zweifelhaft seyn kann, ob ein befragtes Gedicht von einem (um dann so zu sagen) wirklichen Meister, oder von einem Bänkelsänger in Meisterton gedichtet worden.

Meine Meinung kann hier nicht zweifelhaft seyn. Da ich den Meistergesang wesentlich in das Formelle setze, so halte ich ein solches Lied auch dann für ein meisterliches [126]), wenn es nicht aus der (damals geschlossenen) Gesellschaft hervorgegangen, und auch dann, wenn der Volksdichter dem Ton einen andern, geläufigeren Namen gegeben, wie häufig geschehen. Ja selbst, wenn er die Weise etwas geändert und nachlässig gehandhabt hat, genug daß das Meistersängerische vorherrsche. Ein Meistersinger wäre freilich dieser Dichter zu der Zeit nicht mehr, wo die Gesellschaften bürgerlich bestimmt und angestellt, denn auch z. B. Valentin Vogt war kein eigentlicher, weil sich an seinem Aufenthalt keine Schule befunden [127]).

126) Nur ein Beispiel. Das bei Morhof 313. gedruckte Soldatenlied ist mir ausgemacht ein Meistersang, und zwar einer der herrlichsten.

127) Man könnte mir etwa die Frage thun: ob ich einen im 14ten Jahrh. (nach der Limb. Chronik) dichtenden Gerlach von L. oder Reinhart von Westerburg für einen Meistersinger halte oder nicht? Es ist zu erwarten, daß die höhern Stände, als anfängliche Begünstiger und eifrige Mitpfleger des Minnesangs auch noch später eigene Fälle von Dichtern aufzuweisen haben. Das sicherste Merkzeichen aber, ob diese Lieder noch aus dem alten Minnesang herstammen und Meistersänge sind, oder ob sie dem Ton der Volkspoesie (welche den Verliebten wohl eine Zuflucht darbieten müssen) angehören, ist ihre Form selbst. Danach sind so manche Lieder aus dem 15ten Jahrh., nament-

Hier muß ich also noch von einigen berühmten Tönen reden, denen wir gleichmäßig in den Verzeichniſſen der Meiſterſänger und der Volkspoeſie begegnen. Auf den Bremberger habe ich gleich Anfangs aufmerkſam gemacht, wir finden in der maneßiſchen Sammlung noch das Muſter, woran ſeine ungetrübte Schönheit erkannt werden mag, ſo wie ihn der Erfinder aufgeſtellt. Den ſpäteren Namen verdankt er möglich weniger dieſer Erfindung, als einem Lied, worin eine bekannte Sage auf den altdeutſchen Meiſter, Reinmann von Brennenberg übertragen und in deſſen eigenem Ton geſungen wird. Unter den ſpäteren Meiſtern iſt der Ton auch nicht ganz vergeſſen, obgleich ſelten vorkommend, Hans Folz dichtete mehreres in des Prenbergers Ton und auch Benedict von Watt citirt ihn in ſeiner (handſchriftlichen) Sammlung von Meiſtergeſängen [128]).

Ausgebreiteter war der Gebrauch zweier Weiſen, welche die ſpäteren Meiſter beſtimmt dem Wolfram von Eſchenbach zuſchreiben, ohne daß ſie ſich doch in den uns gebliebenen Liedern desſelben nachweiſen laſſen (ſ. oben.) Die Hönweis iſt die Auflöſung des alten großen Nibelungenmaßes in acht Zeilen, welche den meiſterſängeriſchen Typus nicht eben herausheben, wenn ſie gleich ihm nicht zuwider. Denn bis in den ſpäteſten Schulen iſt die Weiſe beliebt und viel gebraucht und wird in den Handſchriften nach Stollen und Abgeſang

110. 4. 62.

lich in einer H. S. Clemens Brentanos zu beurtheilen, deren einige kenntliche Meiſtergeſänge, andere der Manier annähernd, die man in vielen (man möchte ſagen: halb volksmäßigen) unter Forſters friſchen Liedlein antrifft. Zu beachten iſt für dieſe Unterſcheidung, wie Hans Sachs (in der Summa ſeiner Gedichte) die von ihm erfundenen Volkstöne genau von den Meiſtertönen trennet.

128) Gegen Hagen, Jenaiſche L. Z. 1810. Nr. 37. p. 291. 292. Der Ton im Wunderhorn iſt ganz ſicher der nämliche.

Manuscript v. Manuscripten-Gespräch von J. Grimm. Mayl-Kuß Marg Mangold 1596. w. u. Virg. Fenchius v. Schl. 1857 S. 48) Einer sang, d Nassauer Rüland: sein Lied, Roma ugelland?

regelmäßig abgetheilt [128 b]). In den Volksliedern erscheint sie vielnamig, Bruder Veit, Benzenauer, Hildebrand, Roland[MS 129]), Wilhelmus von Nassauen u. s. w.

Fast noch merkwürdiger ist die Flammweis, welche unter spätern Meistern nicht minder üblich, (ebenfalls von dem Folz einige Lieder darin) aber doch noch bekannter unter dem Namen: Herzog Ernst oder Bernerton geworden ist, weil die Volksdichter sich seiner gern zu erzählenden langen Liedern bedient haben. Sein hohes Alter würde geleugnet worden seyn, wenn das Lied von Ecken Ausfahrt nicht schon in einer H. S. des dreizehnten Jahrhunderts stünde [130]) Vielleicht, daß solche deutsche Volkslieder vor dieser Zeit in der zwölfreimigen Strophenform, welche in altenglischer und dänischer Poesie so häufig vorkommt, abgefaßt und später in unsern Meistertön umgedichtet worden. Die sechs ersten Zeilen konnte man nämlich ungeändert lassen, nur die zweite Hälfte ward zu einem siebenzeiligen Abgesang. Einiges, was dieser Vermuthung zu Hülfe kommt, werde ich anderswo mittheilen.

II. Erzählende und Spruchgedichte.

Verbindung der Poesie mit Gesang ist uralt und vermuthlich von Anfang her vorhanden; gleichwohl scheint man auch schon in früher Zeit längere Erzählungen ohne dieses Medium

128 b) Außer den bereits oben S. 48. gegebenen Beispielen kann auch der Canzler 2. 238. angeführt werden, der jedoch die ganze Weise als bloßen Abgesang braucht, welche Art der Zusammensetzung mehrmals statt gefunden hat.

129) Möchte doch dieses deutsche Lied von Roland irgend aufgefunden werden! Cf. Koch 2. 87.

130) Docen Mise. 2. 194. Cf. über diesen Ton: N. lit. Anz. 1808. Col. 100. Altd. Mus. 1. 142. 284. 285. Adelungs Nachr. 2. 304. 322. Ein Lied im W. H. 2. 145. Georg Schiller hat ihn etwas ausgeputzt und seinen Hofton genannt.

vorgetragen zu haben. Von einem Unterſchied zwiſchen Singen und Sagén ſind daher die altdeutſchen Gedichte häufig nachzuſehen, und verſtehen unter dem letzten Ausdruck das bloße Sprechen oder Vorleſen, ohne daß dazu Muſik oder Geſang getreten wäre [131]). Es iſt nicht damit geſagt, daß man ſich im letzten Fall der ungebundenen Rede bedient, welches im Gegentheil für die meiſten Fälle unwahrſcheinlich, vielleicht auch daß man gerade das, was man zu einer Zeit wirklich ſang, zu einer andern bloß vorlas, wie die Nibelungen und andere lange Lieder. Freilich die Minnelieder mögen beſtändig nur geſungen worden ſeyn, ſo wie man gewiß die kurzzeiligen Gedichte, den Parcifal, Triſtan, oder die Sprüche des Freigedanks nie anders als leſend vorgetragen haben wird [132]). Ein merkwürdiges Beiſpiel, dem ich kein deutſches beizufügen wüßte, wo man ſich abwechſelnd gebundener und ungebundener Rede bediente, ſang und ſagte, liefert die zugleich ſchönſte aller altfranzöſiſchen Erzählungen, das Fabliau von Aucaßin und Nicolette [133])

Das Wort gibt es ſchon, daß der Meiſtergeſang bloß für das Singen gemacht; wenn ich daher früher die Vermuthung hinwarf, daß unſere Dichtkunſt auch auf längere Gedichte in kurzen unverſchränkten Reimzeilen ihren Einfluß ge-

131) Nur einige Stellen: Nibel. v. 91. Titurel 514. 901. 1612. 2127. Wolfdiet. Str. 447. Roſeng. 189. Laurin 1858. Troj. Krieg v. Conrad v. W. 6 u. 7. und 16321. Flor u. Bl. v. 4. von der Minnen v. 21. von Morungen. Maneße 1. 50 u. 54. von Toggenburg 1. 11. Marner 2. 176.

132) Auf Selbſtleſen, nicht Vorleſen hören, kann wohl eine Stelle in Vriberes Triſtan bezogen werden, v. 2638.

133) Meon T. 1. Beſondere Rubriken zeigen in der Handſchrift jedesmal or dient (fablent) und or chantent. Etwas ähnliches findet ſich in noch gangbaren franzöſiſchen und deutſchen Volksliedern, wovon ein Beiſpiel in Hagens und Büſchings Samml. p. 501. — Ein Gedanke an unſere Opern läge zu weit.

zeigt haben könne, so wollte ich damit nichts weniger thun, als diese selbst für Meistersänge erklären [134]). Hans Sachsens Schauspiele sind gewiß auch keine, ungeachtet darin manche Spur der Meisterschule zu weisen wäre. Die Bemerkung gehörte inzwischen gar nicht in unsere streitige Frage. Daß ich ferner literarische Zeugnisse für den Meistersang eben in einigen solcher Gedichte gefunden hatte, ist so wenig auffallend, als wenn in der Comödie von der Singschule Nachrichten darüber stehen. Es scheint gar nicht unmöglich, daß Rudolf von Montfort selbst kein Meistersinger war, (obschon es fast nicht zu vermuthen,) und einige der von ihm genannten Meister sind auch deßhalb keine [135]). Wir haben oben die allgemeine Bedeutung dieses Namens gesehen, in welcher jeder Verfasser eines langen Gedichts sein oder der Aventure Meister heißen mag. Meistersänger würde man jedoch schwerlich für einen solchen gebraucht finden.

Der frühere Meistergesang war durchaus auf keinen Gegenstand beschränkt, er konnte daher auch erzählende, lange Gedichte umfassen, und hier waren ihm eigentlich wieder die

134) Den Widerspruch in adjecto zu vermeiden, den mir Docen p. 487. Schuld gibt, hätte ich freilich nur das Adjectiv: meisterlich oder ein anderes Substantiv (Meisterkunst) gebrauchen sollen! Allein, gegen die Sache entscheidet u. a. auch, daß die Meister des 16ten und 17ten Jahrhunderts Kunst und Namen nur für den Gesang haben und kein bloßes Les- oder Spielgedicht, so meisterlich es auch sey, damit belegen. Das mußte früherhin natürlich anders seyn, wo die allgemeine, vermuthlich volksmäßige Bedeutung des Worts viel zu nahe lag. Wenn es am Schluß des Laurin heißt, daß die Abenteuer in Ofterdingens neuer Bearbeitung „so meisterlichen" stehe, so wird darum niemand in dieser Dichtung einen Meistersang unseres bestimmten Sinnes finden.

135) So den Reinbot von Doren, Fleck den guten Conrad, können wir nicht mit Gewißheit für Meistersinger annehmen, bis sich etwa auch Lieder von ihnen auffinden.

ſtrophenmäßigen, ſingbaren Volksgedichte ein Vorbild geweſen. Das iſt nun auch der Fall, und ſchon oben im Beiſpiel von Wolframs Tyturel bewieſen. Ein wirklicher Meiſterſang, imgleichen der Loherangrin und einige andere.

Ob ein Lied von der Länge dieſes Tyturels jemals vor- oder ausgeſungen worden iſt, kann uns hier gleich gelten. Es hat zu viel für ſich, daß man es mit den Nibelungen in der That und früher immer ſo gehalten, die einzelnen Abenteuer boten die Ruhepuncte, womit man es etwa für einen Abend bewenden ließ [136]). Auch das bloße Leſen kurzzeiliger Gedichte erforderte ſolche Abſchnitte, in deutſchen habe ich ſie ſelten angedeutet gefunden, mehr in einigen altfranzöſiſchen [137]).

Nicht anders verhält es ſich endlich mit den Spruchgedichten. Unſere Meiſter können dergleichen gemacht haben und thaten es von Conrad von Wirzburg bis auf Hans Sachs. Aber Meiſterſänge ſind das nicht [138]). Vermuthlich hat es auch bloße Spruchdichter gegeben, wie wir in dem Teichner und ſpäter in dem Nürnberger Wilhelm Weber ſehen. Dieſes

[136]) Wurde die Ilias mehr geſungen oder recitirt? In dem erſten allerdings zu vermuthenden Fall, da die Begleitung mit der Cither ſchwach geweſen zu ſeyn ſcheint und die griechiſche Harmonie mit dem Rhythmus innig verwandt war, iſt anzunehmen, daß der in jedem Hexameter liegende Grundrhythmus zugleich auch die Muſik beſtimmt habe. Maaß und Muſik kehrten alſo (innerer ſteter Abwechſelung unbeſchadet) mit jeder Zeile wieder, ohne je zu ermüden; ein Hauptunterſchied von unſerer Nibelungenweiſe, wo die Zuſammennahme von vier Zeilen zu einem Ganzen und zu einer Melodie.

[137]) Z. B. in dem (von unſerm Loherangrin durchaus verſchiedenen) Garin le Loherens. Da heißt es im Anfang neuer Abſchnitte: huimes dirom oder lirom. (Aujourdhui nous dirons, lirons.)

[138]) Cf. Raniſch 323. Sprüche und Spiel vom Meiſtergeſang unterſchieden.

letzte Beispiel wird hier entscheidend. Ich bemerke noch, daß Spruch zuerst eine viel allgemeinere und geläufigere Bedeutung gehabt und manchmal das bezeichnet hat, was wir jetzo Phrase nennen, manchmal ein ganzes Lied. So erwähnt Walter 1. 116. seiner freudenreichen und Werner 2. 162. seiner süßen, Hadloub 2. 196. der losen Sprüche von der Minne, in welchen drei Beispielen wir nichts anders als wirkliche Gesänge darunter verstehen dürfen. Die Sitte späterer Spruchdichter ihren Namen jedesmal in den Schluß des Gedichts zu bringen, treffe ich auch bei Minnesingern an (Hetzboldt 2. 18. Neithart 2. 82. Conrad v. W. 2. 199.) sehe darin aber keine weitere Beziehung. Es ist vielmehr eine der Volkspoesie eigene Wendung, die meistentheils gar unschuldig und fein herauskommt. In dieser zierlichen Art schließt Wildonie (1. 194.) ein hübsches Lied recht anmuthig mit: ein Waldvögelein hat es vorgesungen.

Bestätigung
durch
die Geschichte ausheimischer Poesie.

Auf das alte Epos folgt überall eine Poesie, die statt aus dem Gemüth des Ganzen, aus dem des Einzelnen hervorquillt. Wie in unserm Meistergesang Kunstpoesie walte, habe ich seither zu begründen gesucht. Es kann gar nicht anders seyn, als daß in den ältesten Minneliedern nicht noch hin und wieder Klänge aus den alten epischen geblieben seyn sollten [139]), jedoch ist der Totaleindruck deutlich ein verschiedener. Wir hören nicht mehr den ruhigen, gleichen Fluß einer hohen Geschichte, wir fühlen, daß diese Lieder Herzensergießungen geworden sind, in denen sich die Seele eines einzigen Menschen seine Lust überdenkt, oder an seiner Trauer weidet. Diese Individualität leuchtet auch aus dem spielenden Wohlgefallen an Tönen und Farben hervor, gerade die Form war so innig und wesentlich, daß es darüber gar keinen Zweifel zu geben schien. In dem Ansetzen und Festhalten einer solchen Sitte haben wir den einzigen Ursprung des Meistergesangs gefunden und gleichwie der Erfolg nur dadurch verständlich, so macht auch er jene Entstehung erst ganz gewiß; als die Poesie immer einen tiefsinnigeren, ernsteren Gang nahm, als sie ihre Schritte immer steifer und fester that, da war ihr Ende längst vorbereitet und die alleinige Herrschaft des Förmlichen mußte

[139]) Man dürfte kühnlich einzelne Strophen der einfachen vierzeiligen Lieder in der maneß. S. in die Nibelungen einschalten, wo sie nicht stören würden. Die ganze Idee der Tage- oder Wächterlieder ist höchst volksmäßig.

all ihre Kraft überziehen und aufzehren. Der ewig lebendige Volksgesang stand als eigentlicher Gegensatz des meisterlichen daneben.

Diese Ansicht müßte gleichwohl falsch seyn, wenn sie nicht auch auf die Geschichte anderer Völker angewendet werden könnte, nur ist damit lange nicht gesagt, daß sich bei irgend einem die beiden Erscheinungen so rein gelöst und so gründlich ausgesprochen hätten, als unter dem deutschen Stamm. Es steht außer allem Zweifel, daß die Franzosen z. B. keine Heldenlieder, gleich unseren, je gehabt, denn sie würden sich nicht ganz ohne Spur verloren haben, und noch jetzo müßte dort unter dem Ganzen des gemeinen Volks eine viel reichere Volkspoesie zurückbleiben, als sie angetroffen wird, so ungerecht es wieder wäre, ihnen einzelne Fälle [140]) abstreiten zu wollen. Mehr indessen liegt es mir hier ob, darzuthun, daß auch ausländische Kunstpoesie nirgendwo so eigenthümlich geblüht und gewurzelt habe, als auf unserm Boden. Damit der Irrthum verschwinde, als sey die deutsche gar aus fremder Quelle oder Anregung entsprungen. Zu einer solchen Untersuchung fehlen freilich, ohne unsere Schuld, fast alle Hülfsmittel, wodurch die Darstellung, indem sie sich auf das Einzelne einlassen könnte, anschaulicher und sicherer gehen würde. Wir haben jedoch von der Zukunft alle Bestätigung einer ziemlich unzweifelhaften Sache zu erwarten und wenig Widerlegung zu befürchten. Ich will hier keine vollständige Ansicht der fremden Dichtkunst geben, sondern nur die Seiten ausheben, welche man mit dem Characteristischen des Meistergesangs füglich zusammen halten kann.

140) Das Volkslied: sur le pont d'Avignon ist z. B. herrlich und den besten deutschen im W. H. vergleichbar; aber eine ganze solche Sammlung könnte man in Frankreich nicht zu Stande bringen.

I. Provenzalen.

Zuerst nun treten die Provenzaldichter auf, eine Poesie, von der wir nicht viel mehr wissen [141]), als daß ihr Gehalt die nordfranzösische weit übertreffe, und bereits genug, um zu muthmaßen, daß sie an innerer Lebendigkeit und Fülle hinter unserer deutschen geblieben sey. Ueber ihre Metrik geben uns einzelne bei Cresçimbeni, Nostradam ꝛc. verstreute Fragmente leider keine vollständige Auskunft. Mannichfaltigkeit wird man auch ihnen zusprechen müssen, obwohl keine so große, unerschöpfliche, wie den Altdeutschen. Die dreigliedrige Structur finde ich in zwei Dritteln der mir vorgekommenen Lieder hingegen nicht, und daß sie in dem übrigen da ist, versteht sich beinahe von selbst, ich habe vorhin ausgeführt, wie natürlich dieß Princip dem Gesang liegt [142]). Ich kann mir aber nicht einbilden, daß es bei ihnen bis zur Klarheit einer unbewußten, und doch allgemein geachteten Regel durchgedrungen sey [143]), vielmehr treffe ich eine andere unbedeutendere

[141]) Ein Herr de Rochegüde soll schon Jahre lang zu Paris mit dem Studium dieser Dichtkunst umgehen; daß er die H. S. Palayes endlich einmal edire, ist sehr zu wünschen. Noch mehr, daß Glöckle in Rom sich auch um die Provenzalen verdient mache.

[142]) Ueberflüssig scheint mir daher Docens Frage an mich: ob ich denn die provenzal. Dichter für unkünstlicher halte, als die Minnelieder? Das mögen sie seyn oder nicht, und beides wird sicher statt finden, sobald wir einzelne Fälle gegen einander halten; worauf es hier ankommt, ist: ob die besondere Structur in ihnen characteristisch vorwalte, wie im Meistergesang. Denn an sich ist A. Metzgers Einbeerweis einfacher als nur irgend ein provenz. Lied seyn kann, oder als viele von Göthe, die ihres Baues halben auch in den Meisterschulen gelten könnten.

[143]) Allenfalls läßt sich das selbst aus den Silbenmaßen schließen, welche die italienische Poesie als Frucht jener Blüthe behalten hat. Nur in der Canzone ist gründliche Uebereinstimmung mit unserm Grundsatz, im Sonett aber schon die ungewöhnlichere

Künſtlichkeit, daß die Reime in zwei oder mehr Strophen dieſelben bleiben, beſonders häufig an, welchen Fall man bei deutſchen Dichtern wenig ſuchen dürfte [144]).

Viel deutlicher reden provenzaliſche Sitte und Dichtergebrauch. Es ſind zwar ebenfalls Hof- und Ritterdichter aus allen Ständen, ſelbſt aus dem bürgerlichen [145]) meiſt wieder dem armen Adel, während der reiche nur ſeine vorübergehende, kurze Luſt damit hatte. Allein welche Verſchiedenheiten ergeben ſich in folgenden Puncten von aller deutſchen Gewohnheit.

1) Der Name *troubadour*, ſo wie das Zeitwort, dem er entſpricht, *trovar*, für Dichter und Dichten ſind höchſt bezeichnend, um die ritterlichen Sänger von den gemeinen des Volks zu unterſcheiden. Dieſe Namen, oder eine Ueberſetzung davon ſcheinen damals in Deutſchland unerhört [146]),

Auflöſung des Abgeſangs für ſich in zwei gleiche Theile, worin allerdings etwas unbefriedigendes, ſo daß ſich ſchon italieniſche Dichter (wohl darum) Freiheiten damit erlaubt haben. Der Bau der Octavreime mag im Vorleſen von großer Wirkung ſeyn, aber etwas unfangbares tragen ſie an ſich, welches ſicher wegfiele, wo ſie zwei Zeilen weniger hätten. Terzinen ſind auch bloß zum Leſen und die Seſtinen meiſt ein kalter Reimmißbrauch. Der Ballaten und Madrigale zu geſchweigen, die außerdem ſehr verſchieden vorkommen.

144) Das einzig mir beifallende Lied, worin etwas dergleichen vorkommt, iſt das erſte des tugendh. Schreib. 2. 101., wo der Reim e r e in allen 5 Str. wieder kehrt, ſo jedoch, daß er in der zweiten und vierten die erſte Zeile des Stollen, in den übrigen die zweite beſetzt.

145) Um nur berühmte zu nennen: Pierre Vidal und Faidit.

146) Bloß bei Gottfried von Straßburg im Triſtan 18962 und 66. ſteht „vant" in einer ſolchen Bedeutung, allein gerade hier iſt eine directe Ueberſetzung aus dem Provenzaliſchen (lamparti-ſchen) nicht zu bezweifeln. Cf. Oberlin v. Orthaber. Andrerſeits liegt der Gebrauch des Worts den germaniſchen Sprachen ſelbſt nah genug und Egil ſingt: thuiat hrodr of fann.

für letztere wird man „Dichter" am wenigſten nehmen, welches Wort ohnedem im 13ten Jahrh. nur ſparſam vorkommt, (Gottfrieds Triſtan 4564. Conrads troj. Kr. anfangs. Canzler 2. 238. anfangs), andererſeits aber ſchon weit älter ſeyn muß, (mehrmals bei Otfried und dictando imitari, bei Roswitha, in praefat. und Docen Miſc. 1. 217. v. hantalot.) — Dagegen findet ſich auch unſer: Meiſter nicht in der eigenthümlichen Beziehung bei den Provenzalen, ſondern nur in allgemeinem Sinn [147]). Man verwechſele mit mestro nicht das messer, limouſ. mosèn, mein Herr, das aber auch wie im Altdeutſchen gewöhnlich nichts als: Herr bedeutet [148]).

2) Eben ſo wenig kennen wir Deutſchen die Namen der Tenzonen und Sirventes, und unſer: Sang iſt gewiß keine Verdeutſchung von: canzone oder chanson. Letztere ſind der Sache nach natürlich vorhanden; über die Sirventes [149]) weiß man nicht einmal etwas zuverläſſiges, waren ſie, wie es ſcheint, hiſtoriſche Lieder zum Preis oder Tadel der Herren, ſo haben ihrer die deutſchen Meiſter auch gedichtet, die nordiſchen Scalden noch viel mehr. Unter Tenzonen aber denke ich nicht an unſere Wettſtreite.

(Egilsſaga p. 431.) So allgemein ſprechen unſere Meiſter mehrmals von falſchen und rechten Fünden, Triſtan (4623.), Misner (DX in fine), Hermann Damen (XIV.) in einem Sinn, wie er noch jetzo gäng und gebe iſt. S. Walter oben S. 88. und Morungen 1. 56.

147) Ferrari heißt maestro, ſo wie der Bernard d'Auriac. Petrarch nennt den Arnoldo Daniello einen gran maestro d'amore (Minnenmeiſter wie im Parcifal 15881. — oder: mein Meiſter?)

148) Tanhuſer 2. 66 *b*. Titurel Str. 632. „mein her Walter" (die hier gemeinte Stelle Walters ſteht Maneße 1. 102.) Str. 2167. meine Frau (madame) Parcifal 4264. 9009.

149) Zweifelhafte Etymologie; am vermuthlichſten von servire, Dienſtgedichte. Roquefort v. servantois ſieht immer Bittgedichte und keine ſatyriſche darin.

3) Nämlich dieſe Tenzonen ſcheinen mit einer andern Einrichtung zuſammen zu hängen, die noch über die Dichtkunſt hinaus ins Leben des Ritterthums eingriff. Den Liebeshöfen, bei aller Feinheit und Gemüthlichkeit liegt dennoch etwas frivoles, undeutſches bei, und nie iſt dergleichen in Deutſchland aufgekommen. Der Deutſche ſang, man ſolle ihm ſein Herz aufbrechen, ſo werde ſeiner Frauen Bild darin ſtehen, er ſuchte lieber nach tauſend Gleichniſſen, um ſeine unſägliche Liebe zu benennen, als daß er darüber mit ſpitzfindigen Reden und Meinungen entſchieden und damit alles zweifelhaft gemacht hätte [150]).

Unſere alten Gedichte vermögen die ſchiefe Vorſtellung zu berichtigen, die man ſich von der Verehrung der Weiber im Mittelalter gemacht und einige ſogar aus germaniſcher Wurzel ableiten. Man leſe in den Nibelungen, wie weit ab von ausländiſcher Galanterie rechte und wahre Ehre den Frauen geboten wird und wie aufrecht daneben alle andere Tugend ſtehet. Die Helden ſchlagen den Weibern die Bitte ab, wo ſie der ritterlichen Treue entgegen, Wolfdieterich hat es der geliebten Kaiſerinn gar kein Hehl, daß er ihrer tauſend dahin gäbe für ſeine gefangenen „eilef Dieneſtmann.“ In der Wendung: um Gottes und der Frauen willen die uns geboren haben [151]), liegt einmal die religiöſe Bedeutung, dann die Liebe zu der Mutter; es wird indeſſen damit gar nicht geleugnet, daß die Zeit der Minnepoeſie einen weicheren, beſonnenen Frauendienſt gehabt oder hervorgebracht. Bekannt iſt, daß die Lieder vor den Frauen, und ihrentwillen geſungen wurden, daß ſie den Dichtern Lieder abverlangten [152]) und die Minneſinger ſich

[150]) In den Regeln und Geſetzen der Minne, die man in Aretins Ausgabe vor den eigentlichen Urtheilen findet, iſt nichts, was nicht auch in Deutſchland erdacht ſeyn könnte.

[151]) „Die frawen ſeind vns berende zer welt.“ Titurel 1891.

[152]) Auch ernſthafte Betrachtung wurde den Meiſtern von ihren Frauen aufgegeben. M. ſ. die oben Note 65. von Fr. v. Sonnenburg angezogene Stelle.

als in ihrem Dienſt betrachteten und ihnen alle Begeiſterung zur Kunſt beilegten [153].

4) Die freiere Sitte provenzaliſcher Damen vertrug es nicht bloß, daß ſie an den Liebeshöfen richteten und Urtheil ſprachen, ſondern daß ſie auch ſelber Lieder dichteten und öffentlich ſangen [154]. Wir hören aber nie von einer Meiſterinn, als wider alle deutſche Zucht [155]. Da, wo im Dichten eine eitele Urſache liegt, iſt ſchon ein Hauch auf die Reinheit der Poeſie gekommen, dieſe wohnet in den Frauen, allein ſie ſollen ſie nicht öffentlich ausſprechen, ſo wenig als ſie in den Krieg ziehen ſollen. In einigen Minneliedern, wo Weiber reden, iſt es unzweifelhaft, daß ſie von dem Dichter ſelbſt geſungen worden, unter deſſen Namen ſie ſtehen; man vergleiche: Reinmar 1. 61. (ſi koment ꝛc.) 1. 81. (wa von ſolt ꝛc.) Milon 1. 97. (ich han vernomen ꝛc.) Wachsmut 1. 178. (junc herre ꝛc.) Hartmann 1. 181. (ob man mit ꝛc.) 1. 183. (dis weren ꝛc.) In andern ſind Geſpräche der Ritter mit ihren Frauen, wie ſie wirklich vorgegangen ſeyn können und die ſie nachher in Gedichte verfaßten. Johansdorf 1. 176. (ich vant ſi ꝛc.) Trosberg 2. 53. (willekomen ꝛc.) Steinmar 2. 108. (du vil liebe ꝛc.) und das ſchöne Lied Hawarts 2. 111, wo die Frau dem Ritter wohl Redegeſellinn ſeyn will, wenn es ihrer Ehre nicht ſchade, und wo ſie ihm Fragen über die Minne thut, welche an ähnliche Stellen bei Lichtenſtein und im Titurel erinnern. Am Schluß eines Geſangs des Hug von Wer-

153) Walter v. d. V. ſehr zierlich:
„ſwelche ſchone vrowe mir danne gabe ir habedank
der lies ich gilien und roſen us ir wengel ſchinen.“

154) Beiſpiele: Azalais de Porcairegue, Donna Castelloza, Clara d'Anduse, comtesse de Provence, comtesse de Die, Natibora.

155) Walter ſingt (1. 119.), er habe viel Lande geſehen, in deutſchen aber ſeyen die Weiber als Engel gethan, „tiutſchiu ſint gât vor allen.“

benwag (2. 49.) bekommt der Ritter von ſeiner Frau, die er mit Klagen an Kaiſer und König bedroht, den Beſcheid, er ſolle doch lieber Minne nehmen als Recht. Eine Stelle, die gerade alle Gedanken an cours d'amour widerlegt, wozu ſonſt hier der Ort geweſen wäre.

Die wohlbekannten Worte Kaiſer Heinrichs, der allen und jeden aufträgt, Weib oder Mann, die ſeine Lieder ſängen, ſeine geliebte Frau zu grüßen, (wie ein Gebet durch den Mund vieler gegangen beruhigende Kraft gewinnt) beweiſen nicht, daß die Weiber zu den Sängern mitgehört, wohl aber, was ſich verſteht, daß ſie die Lieder geſungen. So ſingt bei Stamheim eine Jungfrau mit ihren Geſpielinnen ein Tanzlied vor [156]).

Zur Noth finde ich einige ſpäte Meiſterſängerinnen; Schilter (v. Bardus) hat deutlich, daß in Straßburg Perſonen beiderlei Geſchlechts den Meiſterſang geliebt und getrieben haben ſollen [157]), vielleicht daß Witwen und alte Jungfrauen darin eine gottesfürchtige Uebung gefunden. Allein außerdem wüßte man von dieſen nicht das geringſte und ſchwerlich haben die wenigen ſich bei Fiſchart Raths erhohlt, welcher (Garg, cap. 28. fin.) über die Lage der Männer ſcherzt, deren Frauen Meiſtergeſang [158]) ſingen wollen.

5) Es iſt wahrzunehmen, daß die meiſten Liebeshändel der Provenzalen mit allen beſtimmten Namen auf die Nachwelt

[156]) Etwas anders iſt es auch, daß ſich bei wandernden Volksſängern, vermuthlich ſehr früh ſchon, die Weiber des Amts mit angenommen. S. die alte Gloße: Spilewiba = tympanistae. (Docen Miſc. 1. 236.)

[157]) Wolfg. Spangenberg bringt wirklich eine Weißbeckin aus dieſer Stadt, Suſanna Granerin bei. (Neuer Bücherſaal, 19. Oeffn. p. 523.)

[158]) Gegen dieſe Meiſterſchaft der Frauen ſtimmt ſchon Reinmar v. Zw. (2. 129. ſwa gut man ꝛc.), indeſſen ſteht im Leipz. Ms. von Minneliedern der Gegenſatz dazu.

gekommen ſind, wogegen die deutſchen Minneſänger aber niemals ihre Geliebten nennen. Was noch mehr, die Namenverſteckerei [159]) hätten ſie doch nachahmen können, aber auch davon keine Spur. Dafür liefert herumgedreht die auswärtige Poeſie keine Beiſpiele der allegoriſchen Dichternamen [160]), die in Deutſchland gebräuchlich geweſen und es alſo auch hier ſcheint, der Deutſche habe mit ſeiner Kunſt geſpielt, der Provenzal mit ſeiner Liebe.

6) Ein Hauptpunct iſt endlich der, daß in Italien und Provenze eigene Verhältniſſe zwiſchen den troubadours und jongleurs beſtanden, wovon wir nichts in Deutſchland wiſſen, weder dem Namen, noch der Sache nach. Die jongleurs waren entweder bloße Muſikanten oder zugleich Volksdichter [161]), die ſich von den Troubadurs zum Abſingen ihrer Lieder brauchen ließen und zuweilen in deren Dienſt geſtanden haben müſſen, ja ſich zu der Würde eines Troubadours ſelbſt erheben konnten [162]). Manchmal mögen ſie ein beſonderes Gewerbe getrieben haben, denn die Troubadours klagen über ihre ganze Claſſe. In Deutſchland waren nun auch Volksdichter neben den Meiſtern, und es wird an ſchlechten, unberufenen Nachſingern nicht gefehlt haben; allein daß dieſe niederen Sänger von den andern, wie die Jongleurs von den Troubadours wären gebraucht worden, dürfte ſich mit nichts darthun, zudem gerade die ſogenannten envois in unſern Minneliedern fehlen. Daß ſie aber zuweilen den Frauen überſandt wurden durch Boten, kommt vor beim Rotenburg 1. 34 a., Dietmar v. Aſt 1. 41. (ich bin ein ꝛc.) Reimar 1. 71. (ſage das ich ꝛc.) von

159) Beiſpiele davon: belregard, beldeport, belris, belcavalier, miels de donna, monplazer, fleur delys.

160) Etwa den einzigen Cercamons ausgenommen.

161) Wie ſchon der Name angibt, joculator (von jocus), jugleur, giullare (gioia).

162) Faidit war 20 Jahr Jongleur und dann erſt Troubadour.

Hufen 1. 95. (lihte ein ꝛc.) Hartman 1. 180. (ſwes ſpröide ꝛc.) und 1. 182. (dir hat entboten ꝛc.) Auch vergl. Nithart 2. 73. (nu grünet ꝛc.) und beſonders den Taler 2. 100. 101. (kunzeli bring mir ꝛc.), entweder weil der Dichter zu vornehm, oder zu weit war, oder ſich ſonſt geheim halten mußte. S. Walter 1. 103. (Bote ſage dem Kaiſer ꝛc.) Vielleicht übernahmen öfters die Freunde den Geſangbotendienſt, cf. Hug v. Werbenw. 2. 49.

Wird aber eine Dichtkunſt aus einem Land in ein anderes fortgepflanzt, ſo muß man annehmen, daß ſie mit all ihren Individualitäten und Namen übergehe, voraus in den empfänglichen Zeiten des 12. u. 13. Jahrh. Ich habe nur auf Eigenheiten der provenzaliſchen Poeſie, die der Zeit nach die ältere iſt, gewieſen und gezeigt, daß ſie nicht in Deutſchland exiſtirt haben, folglich nicht dahin angeführt ſind. Es ließe ſich auch aus vielem Eigenthümlichen deutſcher Dichtkunſt, das ſich nicht in Provenze zeigt, ein gleicher Schluß machen, was ich hier nicht ausführen mag. Nur eines Puncts muß ich noch gedenken, der oben S. 96. angeführten Stelle von den approvatori, die wir am Hof zu Po im 13ten Jahrh. erblicken. Eine Uebereinſtimmung, welche, wie ich glaube, aus dem damals in ganz Europa blühenden Ritterweſen erläutert werden muß; die Sitte der Turniere, die Richter, welche auf das Benehmen der Kämpfer achteten und Preiſe zuſprachen, wurde auf jede Poeſie übertragen, die unter dem Einfluß der Höfe und des Ritterthums ſtand [163]).

Daß die Troubadours eine gewiſſe Claſſe bildeten und ihre Regeln hielten [164]), iſt eben ſo ſicher, wie bei den Minneſängern,

163) Wie man ſieht, durchaus kein Grund gegen die Identität der ſpäteren mit den alten Merkern. Zur Zeit des ſpäteren Meiſtergeſangs und beſonders im bürgerlichen Stand war eben nichts mehr vom Geiſt des Ritterthums zu ſpüren.

164) Arnoldo Daniello wurde von einem Jongleur in ſchweren Reimen aufgefordert, Ferrari beantwortet alle Fragen, die man ihm gethan, in künſtlichen Liedern, und wird von andern

warum ſoll man aber die deutſche Poeſie aus einem fremden Samen aufgehen laſſen, da ſie ſo kraftvoll iſt, daß ſie von Anfang bis zu Ende nur ein eigenthümliches Ganze gebildet haben kann? [165])

Es iſt hingegen ausgemacht, daß den deutſchen Meiſtern manche erzählende große Gedichte der Provenzalen zukamen und überſetzt wurden und unſere Dichtkunſt in ſofern weit mehr mit der provenzaliſchen als nordfranzöſiſchen zuſammen ſtehet. Selbſt einzelne Liebeslieder mögen gekannt worden ſeyn, Bodmer hat eine ganz unleugbare Nachahmung oder Ueberſetzung wirklich nachgewieſen, die ſich unter den Liedern eines ſchweizeriſchen Dichters, des Rudolf von Neuenburg findet. Das iſt nun eine, im Ganzen gleichgültige Ausnahme; mit dem Verkehr der Länder konnte ſich auch die Poeſie berühren, ohne daß dadurch der Eigenthümlichkeit der einen oder der anderen abgebrochen wäre, geſchweige, daß ſie ſich aus ähnlichen Zufällen geſtaltet hätte. Sehr intereſſant, der Form wegen, müßte hier eine Vergleichung des Originals von Folquet von Marſeille ſeyn. Damals konnte ſich der Sänger aus fremden Gedanken, und ſelbſt Worten dennoch ein ganz eigenthümliches Lied erſchaffen. Denke man an die Menge der lieblichſten Wächterlieder in der Maneß. S., wo die einfachſten faſt immer gegebenen Ideen faſt immer anders und gar herrlich ge-

Jongleurs als Richter und Meiſter der Kunſt anerkannt. Einen weiteren Beweis können die, uns bekannteren, Lieder der mit den provenzaliſchen genau zuſammen hängenden ſpaniſchen Troubadours liefern, deren preguntas und respuestas faſt nur literariſch etwas bedeuten. Dabei kommen auch Redensarten wie: apuntar los metros vor. (Schubert bibl. castell. 2. 287.)

165) Die alte Tradition iſt daher eben ſo wahrhaft als würdig:

es trieb der heilig Geiſt alſo
zwölf Männer froh
die fingen an zu dichten.

(Aus Ben. v. Watt's Samml. von Meiſterliedern.)

wendet ſind; und wer will z. B. entſcheiden, ob der von Wißenlo (2. 97.) oder von Winterſteten (b. Benecke Nr. XIV.) ſüßer geſungen hat? ſo gewiß der eine dem andern die beiden erſten Zeilen abgehört haben muß.

Von der ſpäteren Dichtkunſt in Provenze iſt wenig vorhanden, in Italien verdrängte ſeit Dante, Boccaccio und Petrarch der Reiz einer gebildeten Mundart bald die alte und damit die Luſt zu alter Poeſie. Länger ſcheint man in dem franzöſiſchen Theil daran gehalten zu haben. Zu Toulouſe entſtand im erſten Viertel des 14ten Jahrh. eine poetiſche Geſellſchaft, ſich alle Jahr im Mai verſammelnd und goldne und ſilberne Blumen für den Sieger im Geſang ausſetzend. Sieben [166]) Mantenedors (Unternehmer) ſtanden der Geſellſchaft vor und wählten unter ſich einen Canzler und einen Secretair, ſo viel ich weiß, ſind aber die Regeln, welche dieſe aufſetzten, nie bekannt gemacht worden. Da ſie loix d'amour hießen, ſo widerſpricht das einer andern Angabe, die zu beſingenden Gegenſtände ſeyen auf die Ehre Gottes, der Jungfrau oder der Heiligen beſchränkt geweſen. Das ſcheint man wenigſtens aufgegeben zu haben, wie ſchon der bekannte (jedoch viel ältere) Name der gaie science [167]) andeutet; um Glied der Geſellſchaft zu werden, mußte man den ordentlichen Grad eines docteur et maître dans le gai sçavoir erlangt haben. Im Jahr 1356. nahm die Geſellſchaft den Namen *collège de rhétorique* an, wurde 1694. vom König beſtätigt [168]) und

166) Die Feierlichkeit der Zahl 7 tritt viel zu oft im Mittelalter hervor, als daß man hier an deutſche Einrichtung, an die ſieben Wartburger Meiſter oder die ſieben Künſte denken ſollte.

167) Auch dieß iſt ſchwerlich auf die „holdſeelige Kunſt" unſeres Meiſtergeſangs anzuwenden; hängt aber mit joculator und giullari zuſammen.

168) Hist. de Languedoc IV. 196 — 198. und daraus Velly hist. de fr. 8. 139 — 144 Alſo konnte auch Kaiſer Carl 4. dem längſt ſtehenden Meiſterg. neues Wappen und Recht verleihen!

dauert als academie des jeux floraux noch gegenwärtig, ohne Zweifel, ſo wie ſie angefangen, in wahrer Unpoeſie fort.

Unſern Meiſtergeſang wird niemand mit dieſer Anſtalt in Verbindung ſetzen, welche ſelbſt mit den älteſten Troubadours zuſammenhängt, und auf einige andere auswärtige Inſtitute ihrerſeits gewirkt hat.

Im 15ten und 16ten Jahrhundert bildeten ſich in Italien eine Menge poetiſcher Geſellſchaften unter ſchrecklichen Namen [169]), deren Treiben man nicht erſt weiter zu kennen braucht, um zu urtheilen, daß ſie ohne allen inneren Geiſt aus einer verkehrten Anmaßung entſprungen waren. An ihrem ſchlechten Anfang muß man ihnen ſchon die kurze Dauer anſehen (unähnlich dem gleichzeitigen Meiſterſang, der das Aufglimmen einer alten Flamme war), und ſie wurden nicht einmal mit der Gründlichkeit getrieben, die bei der fruchtbringenden Geſellſchaft und dem Blumenorden (ſicher mehr als jener auswärtig entlehnt) in Deutſchland doch einige Lebensſpuren hinterlaſſen zu haben ſcheint.

II. Franzoſen.

Eine Betrachtung der altfranzöſiſchen Poeſie in Beziehung auf unſern Meiſtergeſang kann weit kürzer ſeyn, theils weil der Abſtand um vieles gewiſſer, theils manches von den Provenzalen geradezu übergegangen war [170]). Auch hier finden wir Trouveurs, obwohl keine oder wenig tensons und sirventes und der chansons überhaupt ſind wenig gegenüber der ungeheueren Zahl von Reimen in erzählenden Gedichten. Auch können einige Dichterinnen aufgezählt werden.

169) Tiraboschi VII. P. 1. 112.

170) In dem Beſtreben der franzöſiſchen Literatoren, die nördliche Poeſie über die ſüdliche wo möglich zu erheben, liegt außer dem gar ungerechten, etwas ungründliches. Das Ausſchließen der Provenzalen allein erregt Zweifel gegen den guten Erfolg der neueſten Preisaufgabe des Pariſer Inſtituts.

Was die Formen betrifft, so wäre das vorige zu wiederhohlen; bei Thibault von Navarra, ohne Bedenken dem besten Sänger in der langue d'oeil, zeigen sich mannichfaltige Weisen, von denen einige, und sehr viele nicht zur Anlage des deutschen Meistergesangs passen. Unter andern hat er schon förmliche Octaven. Das Wort maitre führen einige Dichter vor ihren Namen, da sie aber keine der berühmten sind, so mag es hier auf ein Gewerbe oder einen andern Zustand, nicht aber ihre Dichtkunst bezogen werden. In den Gedichten selbst habe ich nach einer solchen speciellen Beziehung vergebens gesucht. Zu bemerken ist, daß ein Paar normännische Dichter (Adenez, Huon) den Beinamen roi haben, wie das in der Volkspoesie üblich; etwas näheres über die eigentliche Bedeutung des Titels erfährt man von den französischen Literatoren nicht, die sich sogar noch besinnen, ob er nicht aus dem Amt eines Wappenkönigs zu erläutern sey. — Man kann alle Gedanken an irgend eine bedeutende Einwirkung der nordfranzös. Poesie auf unsere altdeutsche fahren lassen. Ich weiß zwar, daß Walter von Metz sogar beiden Nationen und Sprachen angehört haben soll und daß Eschenbach den Christian von Troyes gekannt hat, obwohl er ihn bloß nennt, um ihn zu tadeln [171]). Niemals aber sind die eigentlich berühmten französischen Gedichte von uns übersetzt, z. B. der Roman von der Rose und besonders die vielen von Charlemagne, nie ist die so beliebte Reimform der erzählenden Gedichte, die langen Alexandriner, deren eine (unbestimmte) Menge einen einzigen Reim hat, nachgeahmt worden. Diese Form allein gibt schon einen rechten Gegensatz zu der deutschen, in welcher der Reim auf der Wurzel des Wortes ruht, nicht wie in jener ganz unbedeutsam und äußerlich auf der Biegung. Gegen die Mitte des 14ten Jahrh. scheint auch in Frankreich die Mannichfaltigkeit der Lie-

[171]) Außer der bekanntern Stelle am Schluß des Parcifals ist auch noch Wilh. der Heil. 2. 57 a) nachzusehen.

derformen außer Gebrauch zu kommen oder von einzelnen beſtimmten verdrängt zu werden. Man hört ſeitdem nur noch von chants royaux, ballades, rondeaux, lais und virelais. In den ballades, wobei man nicht mehr an die anfängliche Idee von Tanz denken darf, iſt faſt immer einige Abweichung, Cretins ſeine ſind achtreimig und mithin von den italieniſchen verſchieden; bei Faifeu haben ſie zehn Reime. Allein weder in ihnen noch den funfzehnzeiligen Rondeaux iſt meiſterſängeriſche Structur.

Die Hauptkünſtlichkeit des chant royal (etwa auf obiges Beiwort roi hindeutend?), und man muß gerade ſagen, eine tödtende, beruht darauf, daß in allen Strophen dieſelben Reime ſeyn müſſen. Die einzelnen Strophen ſind von zehn, bei Marot eilf Zeilen, ſo daß die letzte immer einen Refrain macht, am Schluß des Ganzen kommt ein beſonderes renvoi dazu, ſonſt könnten hier die vier erſten Zeilen die Stollen das übrige den Abgeſang abgeben.

Auf einfachere Weiſe ſtößt man ſeltner, in Molinets bekannter Reimchronik hat der Ton einen Anklang von dem Hildebrandston, welcher indeſſen ſo nahe liegt, daß ihn Opiz in ſeinem ſchönen Lied: iſt irgend zu erfragen ꝛc. auch von neuem erfunden hat. Die franzöſiſchen Dichter nannten ſich damals gern fatistes (Sprecher von φατιζειν); es ſind unter ihnen wohl früher oder ſpäter, gleichwie die Liebeshöfe ins nördliche Frankreich übergingen auch die Blumenſpiele oder doch rhetoriſche Geſellſchaften in Gebrauch gekommen.

Die Geſchichte aller ihrer Förmlichkeiten [172]) ermüdet, indem ſie an ſich ohne Leben, auf kein früheres hinweiſen.

[172]) Man vergl. Pasquier lib. VII. ch. 5. und die gedruckten Werke von Cretin, Molinet, die anciennes blasons. (Neue Samml. davon, Paris 1809. 8.)

III. Niederländer.

Dennoch verdienen die Niederländer, die es im Fache leerer Künſtlichkeit ebenfalls ſehr weit gebracht haben, eine umſtändlichere Erwähnung, weil man aus Zufälligkeiten eine Uebereinſtimmung mit Deutſchland gemuthmaßt hat, und ſolche bei einem aus uns hergeſtammten Volk allerdings eher ſuchen ſollte. Schon einige Schriftſteller haben geäußert, daß die ſeit Jahrhunderten in den Niederlanden gewöhnlichen Rethoriker, oder wie ſie ſich auch ſelber nennen, Rederyker, mit den Meiſterſängern verwandt wären. Auffallender muß das ſcheinen, da unſere Minneſänger einigemal das Wort „Redereiche" und in einem Zuſammenhang gebrauchen, der es leidet, auf jene Wahrnehmung bezogen zu werden. Die deutlichſte Stelle wäre die bei Walter 1. 105, ſo wie auch Gottfried den Veldeck ſinnig und rederich nennt (Tr. 4605.) Dieſe Meinung hat einigen Schein, ich habe ſie aber aus folgenden Gründen verworfen:

1) Die Biegung des Worts ſtreitet entgegen, welches der Analogie gemäß in der Mehrzahl rederyke und nicht rederyker bilden mußte, da man doch letzteres allgemein ſagt. Dazu iſt rederyker der ſpätere, ungebräuchlichere Ausdruck, für den häufigſten: „rethoriker", einigemal: „rethroſynen" — alſo verdient die Herleitung der beiden Formen aus rhetoriques oder rhetoriciens unbedingten Vorzug, obgleich man bei der erſten Entſtellung recht gut an den zufällig ähnlichen Begriff von Wohlredend (redenryk) gedacht haben kann.

2) Ueber den Urſprung der Geſellſchaft finden die holländiſchen Literatoren [173]), daß der Name erſt im 15ten Jahrh.

173) Hauptſchriftſteller: Schets eener Geschiedenisse der Rederykeren door Willem Kops (in den Werken van de maetschappy der nederlandsche Letterkunde te Leyden. Tweede deel 1774. 4. p. 212 — 351.) und Henryk van Wyn in ſ. avondstonden. Amsterd. 1800. 1. 299. 346 – 354.

vorkomme und nicht früher. Auf des berühmten Dichters Maerlant († 1300.) Grabschrift stehe zwar rhetor, allein der Stein könne jünger seyn, die Kammer zu Diest sey zwar schon angeblich 1302. gestiftet, aber unter dem Namen collegium poëticum [174]). Anfangs scheint ihr Sitz und Glanz in Flamland gewesen zu seyn. Fürsten waren ihre Mitglieder, wie Jan von Brabant (nicht unser Johans v. Br.) der Cammer in Brüssel, Wilhelm von Oranien der zu Antwerpen; und viele Adliche. Später hingegen zogen sie sich mehr ins eigentliche Holland und mehrten sich außerordentlich. Im 18ten Jahrh. sanken sie zusehends und mußten aus den Städten in die Dörfer wandern, sie wurden zuletzt (was sie früher nie gewesen waren) fast ganz volksmäßig, indem sie statt der Toneel- nun Wagenspiele in Wirthshäusern und bei öffentlichen Festen aufführten. Zu Kops Zeiten existirten aber noch in Flandern und Holland eigentliche Kammern.

3) Die Einrichtung der Gesellschaft entscheidet völlig. Vorerst heißt sie Cammer (chambre) und wählt, um sich von andern zu unterscheiden, einen Blumennamen nebst einem Sinnspruch. An einem Ort können zugleich 2, 3, 4 und mehr Cammern seyn und gehen einander nichts an. Unter den Gliedern findet ein gewisser Rang und Dienst statt, das vornehmste heißt Kaiser, dann folgen Prinzen, Decane, Finder (vinder), Factoren, Macher [175]), Zusteller. Wenn nun eine Cammer eine Frage

[174]) Auf jeden Fall verdienen zwei Gedichte Maerlants besondere Rücksicht, worin er mit seinem „Compan" Martin verschiedene Fragen aufwirft und beantwortet. Offenbar erinnert alles mehr an die Tenzonen und Preguntas, als an unsere Meisterlieder. Ich halte daher, daß man diesen Maerlant nicht wohl von den spätern Rhetorikern trennen darf.

[175]) Freilich ein sehr allgemeiner Ausdruck, etwa wie poeta, oder das altdeutsche Scof (Schöpfer, Schaffer), welches dasselbe bedeutet. Docen Misc. 1. 233.

ausſetzt [176]), und zugleich einen Preis (hieß juweel) für den beſten Beantwörter, ſo ſchickt ſie an benachbarte Cammern aus, damit ſie concurriren. Die Verſammlung ſelbſt iſt ſehr auf äußerlichen Prunk berechnet, daher Proceſſionen, ſogar eigene Narren, den Zuſchauern zur Luſt. Nicht ganz deutlich iſt mir, ob bei jeder Zuſammenkunft Toneelſpiele von den Rhetorikern gegeben wurden, und ob ſie etwa auch ohne vorgelegte Frage die letzteren geben konnten. Gewiß aber, daß dieſes Schauſpielen die hauptſächlichſte Beſchäftigung der ganzen Geſellſchaft war, am meiſten einwirkte und ſich auch zulängſt erhalten hat, wie ſich ſchon volksmäßig Spiel und Sang verbinden.

4) Was ihre Reimkunſt betrifft, ſo hat darüber Matthys de Castelein [177]) in der Mitte des 16ten Jahrh. ein eigenes Werk geſchrieben, das ich nicht eingeſehen habe; ſo viel erhellt, ſie ſingen in gewiſſen, gegebenen Formen, welche Balladen, Rondeel, Retrograden (vor- und rückwärts Sinn gebend) Referein ꝛc. hießen, und wovon die erſteren zwar geſungen, die Referein [178]) aber bloß geſprochen wurden. Lächerlich ſind ihre Kniegedichte, die binnen angeſetzter Zeit auf dem Knie, ohne Tiſch und Stuhl fertig werden mußten. In den Toneelſpielen ſcheint oft eine ganz unkünſtliche Form beobachtet worden zu ſeyn.

5) Alles das beſtätigt, was ſchon der Name zeigt, daß ſie Nachahmung und Uebertragung franzöſiſcher Sitte [179]) ſind,

[176]) Z. B. was einen Sterbenden am meiſten tröſte? Cf. Kops 244 ff.

[177]) Const van Rhetoryke, verſch. gedruckt u. a. 1616. Die Balladen können 7 — 9 regelen (Zeilen) haben.

[178]) Das Wort erinnert an das ähnliche: Referenzen. in einem Meiſterlied des 15ten Jahrh. (n. lit. Anz. 1807. Col. 773.) ſ. oben Note 97. Im 17ten Jahrh. wurden in Deutſchland auch Wiederkehren gedichtet, von der ſchleſiſchen Schule aber.

[179]) Merkwürdig iſt in der Hinſicht ein altniederländiſches Gedicht des Claes Willems, betitelt: Minnenloop, worin gleichwie im

den Ausdruck trouveur ſehen wir hier deutlich überſetzt. Die Blumennamen deuten auf die jeux floraux, um ſo mehr, da die Preiſe nicht in Blumen, ſondern in reellen Silberſchalen und Kannen beſtanden. Auf das Schauſpielen haben unſtreitig die franzöſ. Geſellſchaften de la passion und die enfans sans souci eingefloſſen. Wenig erinnert dabei an den gleichzeitigen deutſchen Meiſtergeſang. Dieſer weiß von keinen Preisaufgaben, was er bekränzt ſind neue, gebilligte und recht geſungene Töne, der Gegenſtand iſt in des Sängers Wahl [180]), wofern er fromm und tugendhaft. Alle Sänger eines Orts halten ſich zuſammen, haben nur eine Schule, außer den Merkern (und etwa den zwölf Meiſtern), keine Vorgeſetzte; überhaupt kennt der Meiſtergeſang nichts von den angeführten Terminologien, ſo wie die Rhetoriker keine meiſterſängeriſche, namentlich keine Tönenamen. Die Feierlichkeit der Meiſterſchulen geſchah ehrbar aber einfach, an Proceſſionen und Narren kein Gedanke und eben ſo wenig an Schauſpiele. Die Faſtnachtsſpiele, welche Hans Sachs, Peter Probſt von Nürnberg, Sebaſtian Wild von Augsburg, Wickram von Colmar und wohl noch andere Meiſterſinger gedichtet, waren bekanntlich keine Meiſterſänge, und was Hauptſache, wurden nie von der Geſellſchaft aufgeführt [181]). Die Kunſt des Meiſtergeſangs war in der letzten Periode nicht mehr ſo ſchwer, allein die Aufnahme in eine Rhetorikcammer muß gar nichts geweſen ſeyn.

provenzaliſchen beurtheilt wird, in welchem Grad der Minne Floris mit ſeiner Geliebten geſtanden. Cf. Huydecoper op Stoke 2. 53. 54.

180) Bloß bei der Taufe eines Tons ſcheint das Gemerk zuweilen eine bibliſche Materie aufgegeben zu haben, die darin ausgeführt werden mußte.

181) Indeſſen finde ich, in Beiſchlags Beitr. zur Geſch. des M. S., daß ſich die letzten Augsburger Meiſterſinger im Jahr 1770. „verbürgerte Comödianten und Meiſterſänger" nennen. Eine ſpätere, im Ganzen unbedeutende Ausnahme.

Vermuthlich gab es in ganz Deutschland von Anfang bis zu Ende nicht so viel Meister, als in dem verhältnißmäßig kleinen Bezirk der Niederlande zugleich auf einmal Rhetoriker. Im Jahr 1561. kamen ihrer bloß aus eilf Städten 1473 zu Pferd nach Antwerpen geritten; später muß es noch zugenommen haben, indem Kops, nicht einmal vollständige, Liste 200 Cammern namhaft macht.

Zum Ueberfluß, daß eine Reimanstalt, die nur in einigen Lustspielen an das Poetische streifte, nicht aus unserer Mitte gekommen ist, beweise ich damit: wie unser Meistergesang nicht im nördlichen, Holland angrenzenden, Deutschland gefunden wird, so haben andererseits die an uns liegenden Provinzen Geldern und Friesland keine Rhetoriker gehabt, welche auf Holland, Seeland und Brabant eingeschränkt blieben.

IV. Norden.

Eine erfreulichere und in allem gleich den kraftvollen Ursprung verrathende Kunstpoesie ist in Scandinavien. Wir erkennen, wie in Deutschland, ein gleiches Verhältniß zu der daneben bestehenden Volkspoesie, und dürfen es auch historisch fast eben so erklären. Die späteren Sagas unterscheiden genau die „leikara, harpara, gigiara und fithlara" [182]) von den kunstdichtenden Scalden [183]), die auch hier an den Höfen

[182]) Ynglinga S. Cap. 25. Die alten und volksmäßigen Lieder scheinen daher vorzugsweise, und im Gegensatz der Skaldenvisor Slag oder Hliod geheißen zu haben. Merkwürdige namentliche Beispiele in der Nornageſturs Saga Cap. 2, in der Herrauds og Bose S. Cap. 11. Seite 50.

[183]) Hauptschrift, bis der dritte Theil der Edda (Liodsgreinir) gedruckt seyn wird, ist: Om Nordens gamle Digtekonst, ved John Olassen. Kiobenh. 1786. 4. Grabergs neue Abh. über die Scalden (im 2ten Band der Atti della academia italiana) ist mir noch nicht zugekommen.

das Uebergewicht erlangten. An einen Zusammenhang, oder nur Einfluß ihrer Kunst auf den altdeutschen Meistersang ist aber nicht zu glauben.

1) In der nordischen uralten wie in der Scaldenpoesie gilt die Alliteration [184]) herrschend und unsere Reime fehlen. Erst

[184]) Wenn es erlaubt ist, Gleichnisse für eine Sache zu versuchen, die uns zu lange aus Erfahrung und Beispiel herausgerückt gewesen ist, so kann man sich das Wesen der an- und eintönenden Alliteration von dem austönenden Reim so erklären, daß in diesem ein allgemein musikalisches Princip, in jener das der Menschensprache vorwaltet. Der Reim ist ein fließendes, in sich selber klingendes Wasser, die Alliteration, das Einschneiden des Schiffs, dessen Ruderschlag; oder, der Reim ist das Wesen der Luft, die Alliteration die Stimme der Blätter, woran der Wind streicht, daher in ihr etwas eigen heimisches und ergreifendes. Daher werden auch alle Interjectionen, sobald sie aus den, so zu sagen stummen, Lust- und Schmerzenslauten in das Menschlichbewegende gehen, alliterirend, wie die kindlichen Liebkosungen. Aus allem dem, und den Spuren, worin sie sich von orientalischer Poesie (ja vom griechischen Augment) an bis in unsere Sprichwörter und Nachsprechespiele zeigt, ergibt sich das unerdichtete, der menschlichen Natur nahliegende Element der Alliteration. Zwei große Vortheile hat sie vor dem Reim voraus, die Bedeutsamkeit, indem sie nur sinnwichtige Wörter ergreift und mit dem Accent der Sprache aufs innigste zusammenstimmt, daher ihre Bestandtheile mit Recht die Stäbe des Lieds (hliodstafir, Liedstaben), dessen Seele sie ausmachen, genannt werden; — dann die Beweglichkeit, indem sie in der Zeile an keine Stelle gebunden ist, während der Reim das Schlußwort der Zeile halten muß. So wie jene Innigkeit des Accents mit dem Sinn der Worte und der genaue Schritt, den wieder das alliterirende Metrum damit hält, ein köstlicher, nicht gehörig erkannter Vorzug der germanischen Sprachen ist; so erreicht andererseits die Alliteration fast die innere Freiheit griechischer Rhythmen. Aus beiden Gründen möchte man in dem Reimprincip zum Theil etwas Undeutsches oder doch Späteres finden.

Schon die Namen bestätigen diese Ansicht der Alliteration. Wenn in der Edda gefragt wird: wie viel Laute (Lieder) gibt

ſpäter wurden auch letztere noch dazu eingeführt [185]), ohne daß ſie in das Syſtem der Alliteration eingriffen. In dieſem ſelbſt habe ich zwar oben (S. 42.) eine ähnliche Trilogie nachgewieſen, wobei indeſſen ſchon der Umſtand einen characteriſtiſchen Unterſchied gibt, daß hier eigentlich jede Strophe aus zwei gleichen Theilen beſteht, folglich in jeder Hälfte das dreifache vorkommt. Mithin zeigt es ſich auch immer ganz noch beiſammen, liegt im Einzelnen innerlich, und nicht wie beim Meiſtergeſang im Ganzen, wo es das Strophenverhältniß ſelbſt bildet.

2) Der nordiſche Reim [186]) hat die Eigenthümlichkeit, daß er die Vocale für gleichbedeutend nimmt und nur Einklang

es? ſo iſt die Antwort: drei: Naturlaut, Thierlaut, Menſchenlaut. Zu dem erſten gehört Windesbrauſen, Waſſerrinnen, Erdedröhnen, und dieſe werden genannt vitlaus hliod, welches mir Nyerup (Skand. Lit. ſelſkabs Skrifter 1807. p. 172.) nicht gut durch: ufornuftig Lyd zu überſetzen ſcheint, da es vielmehr ſo viel als ungebunden, ungemeſſen bedeutet (wie die Schweden einen ungegränzten, ungemeſſenen Acker witulös iord nennen) und mit den altdeutſchen Witten vermuthlich zuſammenhängt. (ſ. oben Anm. 92.) Die weit in alle germaniſche Sprachen einſchlagende und vielfach modificirte Wurzel dieſes Wortes ſcheint mir allenthalben auf Menſchenwitz und Menſchenkunſt hinzudeuten, ſo daß ihr entgegenſteht, was auch ohne die Menſchen auf der Erde wäre; z. B. das hallende Echo, welches die Scandinaven wiederum bedeutend die Sprache der Zwerge, (Dvergemaal) heißen. — Der intereſſante Gegenſtand führt zu weit ab, ich wollte hier nur darauf hinzeigen, wie die Verſchiedenheit von Lied und Weiſe ſchon auf der urſprünglichen der Vocale und Conſonanten (weibl. u. männl. Princip) zu beruhen ſcheint.

185) Dieß iſt nicht mißzuverſtehen. Ich weiß wohl, daß die Reime längſt in nord. Poeſie gebräuchlich waren, ehe unſer Meiſtergeſang aufkam, allein die alten eddiſchen Geſänge ſind doch ſämmtlich in Fornyrdalag oder Syngeſproget.

186) Um über die Formen nordiſcher Poeſie klar und leicht zu reden, müßten wir vor allem einige beſſere Benennungen einführen. Ich ſchlage vor, die Alliteration Anreim, und im Ge-

der umſtehenden Mitlauter verlangt. Ob er gleich hierin mit dem Princip der Alliteration zuſammenfällt, ſo greift er dennoch nie in dieſe ſelbſt ein, Reim und Alliteration ſtehen neben einander, in denſelben Worten oder nicht [187]).

3) Die Alliteration iſt der innern Freiheit ungeachtet, wieder etwas ſtetiges, und fordert, wie geſagt, Nähe, weil ſie ſonſt verhallen und nichts wirken würde. Eben dieſe Eigenſchaft hat auch der Reim in der nordiſchen Poeſie angenommen. Daher iſt kein Verſchränken oder Ueberſchlagen thunlich, weder im Syſtem der Alliteration, noch der Reime [188]).

4) Das iſt zugleich mit Grund, warum die Scalden auch in Mannichfaltigkeit ihrer Weiſen hinter den Deutſchen zu bleiben ſcheinen. Worm und Olavius haben es für die ältere Zeit weit übertrieben, daß 136 Veränderungen im Silbenmaaß ſtatt gefunden hätten. Die reine Alliteration litt faſt gar keine, bloß durch die Silbenzahl kam eine Abwechſelung hinein. Als aber in der Form Runhend die Reime hinzu traten, und in Drott- und Togmâlt, (Königs- und Herzogsweiſe?) ſo zu §. 55. ſagen, die Alliteration auf den Reim angewendet wurde, öff-

genſatz unſern Reim Ausreim zu nennen. Wie aber den Reim in Drott- und Togmâlt? den man einen in das Wort weiter einfreſſenden (jedoch umgedrehten) Anreim nennen kann, ſo daß er (in einſilbigen Worten) oft zu einem wirklichen Ausreim wird. Alſo innerer, Mitte-, Ein-reim.

187) Daran kann man das ältere Fundament der Alliteration erkennen, daß ſie ſtets auf im Sinn bedeutenden Wörtern ruht, während die nordiſchen Reime ſchon auch mit Flickwörtern vorlieb nehmen müſſen.

188) Conf. Olafsen cap. 2. §. 50. cap. 6. § 32. Indeſſen iſt mir doch ein Beiſpiel von überſchlagenden Reimen bekannt, in den 144 erſten Zeilen der Rimur von Karl und Grim, eingangs der biörneriſchen Sammlung. Dieſes überkünſtliche, unpoetiſche Stück iſt aber ohne Zweifel nicht ſehr alt. Vergl. über ſolche Rimur überh. Olaffen pag. 69. § 39. und pag. 200. §. 20.

nete ſich der Künſtlichkeit ein weiterer Platz, doch immer in äußerlich ſehr engen Kreiſen. Durchaus nothwendig mußte faſt alle Künſtlichkeit in der Scaldenpoeſie augenblicklich in leere Geſuchtheit übergehen, während in unſern Minneliedern die Kunſt ſo frei und fließend bleibt, daß ſie ganz überſehen werden kann.

5) In der Terminologie der Scaldenkunſt verglichen mit unſerm Meiſtergeſang findet ſich beinahe gar keine Berührung. So wie wir den Namen Scalde, oder einen gleichlautenden nicht kennen [189]), weiß man dort nichts von unſern Meiſtern. Von den drei Rimmärker heißt der erſte Hofudſtafur, die zwei andern Studlar (Stützen). Das erinnert freilich an unſere Stollen, aber auch an das lateiniſche Wort pes, denn im Gang [190]) aller Terminologie iſt eine gewiſſe Verwandtſchaft nicht zu verkennen Allein eine unmittelbare zwiſchen unſerm Stoll und dem ſcandinaviſchen Studull iſt ſchon um deswillen

[189]) D. h. als characteriſtiſch in unſerm altdeutſchen Geſang. Uebrigens verdient es bemerkt zu werden, daß Frauenlob in einem Preisgedicht (Docens Miſc. 2. 283.) ganz eigentlich das Zeitwort ſchallen activ für: lobſingen braucht. Bloß etymologiſch iſt die Uebereinſtimmung der häufigen Redensart: „die Vöglein erhuben Schall und Bracht" mit dem nordiſchen skald und bragd. Ich ſehe, daß auch Rumelant CCLXXXV.) in der wichtigen, noch von niemand bemerkten Stelle, woraus ſich zu ergeben ſcheint, daß Marner in ſeinem Alter, und erblindet, gemordet worden — das Zeitwort ſcallen eben ſo wie Frauenlob gebraucht. Bei Wizlau (CCCCL.) kommt es zwar activ vor, aber mehr im Sinn des Rufens als Singens. Aus einem anderen Ort bei Gervelyn (CXCIV) „Neider, ohne Kunſt, ſchallen vor den Herrn" iſt wenigſtens zu nehmen, daß die jenen entgegengeſetzten Meiſter den Ausdruck nicht characteriſtiſch für ihre Kunſt gemacht hatten, wie ſo viel anderes.

[190]) Wenn wir die Stafur, Studlar, Bialkar u. a. zuſammennehmen, ſo tritt in der ſcandinaviſchen eine bedeutende Conſequenz hervor.

nicht anzunehmen, weil letztere Benennung ſich bloß auf die einzelnen Buchſtaben, nicht auf ganze Sätze bezieht. Eine auffallendere Aehnlichkeit liegt auch in dem häufigen Wort: „yrkia“ [191]) für dichten, mit unſerm deutſchen „wirken“, das in demſelben Sinn bei den älteren Meiſtern oftmals ſteht, aber auch in ähnlichen ſchon bei Otfried cap. I. v. 87.

6) Was die perſönlichen Verhältniſſe der Scalden betrifft, ſo fehlt es zwar an genauer Nachricht [192]). Zu bezweifeln ſteht es kaum, daß bei der Genoſſenſchaft in der Kunſt auch eine im Leben ſtatt gefunden habe. Wir wiſſen, daß ſie häufig von einem Hof zum andern wanderten, ſie recitirten ihre Geſänge öffentlich bei Feſten und Gaſtmahlen [193]), und gewöhnlich waren es nur eigene, doch konnte einer auch von ſeinem Freunde dazu beauftragt ſeyn. Der Stand ſchien höchſt ehrenvoll, ſie rühmen ſich gleich den deutſchen Lobmeiſtern [194]), ſtets der Wahrheit treu

[191]) Cfr. Olaffen S. 247. §. 10.

[192]) Olaffen S. 184 ff. iſt darüber äußerſt unbefriedigend.

[193]) Egils Saga S. 150. (edit. hafn. 1809.) „that var thar haft aulteiti (Trinkgelag), at men kvadu viſur.“ Die Fürſten machten dafür den Sängern Gaben, lobten und billigten die Geſänge. Ebendaſ. 152. „Þngvar hellt upp (conservavit, approbavit) viſu theirri, og thakadi vel (däuchte gut) Agli viſuna.“ So natürlich iſt das Billigen und Merken geweſen, auch unter den Norden.

[194]) Indeſſen iſt ſchon die Nothwendigkeit der ſo oft wiederkehrenden Verſicherung ein böſes Zeichen. Unſere Meiſter reden manchmal ganz offen, Urenheimer (CCVI.) ſtellt gerade den Satz auf: „alſo man den meiſter lahnet, alſo wiſchet er das Schwert.“ Der Mysner bekennt (DXC.): „ich bin Fürſten dieniſt, auf gnaden lied ich ſinge“, und der tugendh. Schreiber (2. 104.) bewährt das hohe Alter des Spruchs: „weꝛ Brot ich eß, deß Lied ich ſing.“ — Rumelant v. Schw. (CCCLXXXI.) geſteht, daß er gelogen habe. Winterſteten (b. Benecke XVI.)

ſwer vil dienet ane lon
mit geſange
tut ers lange
der verluret manigen don

zu bleiben in ihrem Verhältniß zu den Fürſten. Um ein Scalde zu ſeyn, war außer der förmlichen Verskunſt auch eine Kenntniß der Mythologie und poetiſchen Sprache erforderlich, welche wir uns indeſſen nicht ſo ſchwer, ſondern als allgemeiner verbreitet, vorſtellen müſſen.

7) Ich glaube, daß die Alliteration urſprünglich ihren Sitz in der ganzen Poeſie des deutſchen Sprachſtammes gehabt hat [195]). Zur Zeit des Meiſtergeſangs aber müſſen in Deutſchland ſelbſt bereits alle Spuren verloren geweſen ſeyn, weil ſonſt die Dichter mit Vergnügen ein neues Mittel zu neuer Künſtlichkeit gebraucht haben würden. Das Alte war vergeſſen, die äußerliche Verbindung mit dem Norden gering, den ſüddeutſchen Dichtern ſelbſt die Mundart zu weit abgelegen, daher auch der oben (S 54 ff.) abgehandelte anomale Fall am wenigſten aus einer directen Nachahmung nordiſcher Weiſe verſtanden werden darf. Rumelant (CCCXXXIII.) erwähnt eines Singers Harald, der aus Spott die böſen Herren gelobt und die guten geſcholten habe, ſo daß man gleich gewußt, was von einem Lob in Haralds Ton zu halten ſey, nämlich das Gegentheil. Wenn hiermit deutlich auf einen Scalden gezielt wird, obgleich ich keinen dieſes Namens aufgezeichnet

Von Volksſängern verſteht ſich die Abſicht auf Gaben, und das Schmeicheln noch viel mehr. S. eine bei Oberlin zum W. Lotter angezeigte Stelle.

195) Obſchon ſie nur in Scandinavien recht künſtlich ausgebildet worden zu ſeyn ſcheint, ſo wie die frühere Macht des Chriſtenthums unter uns die Runen vertilgt hat. In Sprichwörtern und Redensarten ſind noch eine Menge Alliterationen in Deutſchland übrig. Aber mehr zufällig als geſucht, oder doch aus einem andern Trieb geſucht, ſind das bekannte: „Ren ram rint rehte rate enruoche" (Man. 2. 225.) und andere namhafte Beiſpiele. Der Miſner bringt das ganze Alphabet in die Anfangsbuchſtaben dreier Zeilen (DXXV.)

finde [196]), ſo kann der deutſche Meiſter recht gut die Sache von Hörenſagen [197]) wiſſen, ohne daß er je ſcaldiſche Lieder zu Geſicht bekommen. In der Sitte ſelbſt, in den Lobliedern auf die Herren, zeigt ſich freilich auch eine Uebereinſtimmung mit deutſcher Dichtkunſt, nur daß die Scalden wieder das weit mehr ins Große, ja als ihr eigentliches Amt trieben, und die Thaten der Fürſten, welchen ſie dienten, in ausgeſuchte Worte faßten. Was ſie dadurch an hiſtoriſchem Intereſſe gewinnen, iſt wenig zu rechnen gegen das, was ſie an wahrer Poeſie einbüßten. Liebeslieder, womit doch in Deutſchland aller Meiſtergeſang entſprang, unbefangene Klagen über den Zuſtand ihres Gemüths findet man bei ihnen faſt nicht [198]), ſelbſt die alten nordiſchen Heldenſagen wurden nicht geſungen.

[196]) Olaſſen p. 186. gedenkt des geſangliebenden Hofes von König Harald, worunter alſo jener Hofſcalde ſelbſt nicht gemeint ſeyn kann.

[197]) Str. CCCLIV u. CCCLXXVIII - XXX. beſingt er die Ermordung des däniſchen Königs. Auch Reinmar preiſt den König Erich von Tenemarcke (2. 132.)

[198]) Oder ſind der Manſaungr mehr geweſen, als aufgezeichnet worden? Ich kenne nur einen in der Egilsſaga cap. 56. p. 325. (coll. cap. 2. pag. 5.) und einen aus der Viglunds S. von Thorlacius (antiqq. bor. spec. 1. p. 41. 42.) beigebrachten. Auffallend iſt übrigens der Zuſammenhang des Worts mit unſerm Minneſang, indem ich lieber man, von mana, mona, muna, gemynan, = meminisse als mit Thorlacius p 39. von man (Jungfrau) ableite. Jenes muna iſt nun wohl mit minna verwandt, erinnert an das nordiſche, aber auch Nibelungiſche „Minnetrinken" und führt uns mithin auf die alte Bedeutung unſeres Wortes „Minne." S. auch Olaſſen, Anhang § 20.

In den Kämpeviſer p. 416. iſt die erſte Strophe eines Liebesliedes aufbewahrt, welches König Magnus (Barfuß) von Norwegen der Kaiſerstochter Mathild geſungen haben ſoll, (er fällt ins Ende des 11ten Jahrh.) und deſſen Eingang: hvad er i heimi bettra, enn vife fogra? an ſo viel deutſche Minnelie-

Sie lebten der Gegenwart und den Thaten der Zeitgenoſſen [199]), und daher kommt auch der Verfall ihrer Kunſt. Als die Thaten abnahmen, nahm die Künſtelei immer zu, bis daß die Sänger endlich an den Höfen nicht mehr geliebt waren. Selbſt durch ihr Schickſal erinnert alſo die Scaldenpoeſie äußerlich an den Meiſtergeſang, ohne daß ſie jedoch gleich dieſem in den bürgerlichen Stand niederſchlug. Vielmehr ſind es faſt Gelehrte aus den beſſeren Ständen, welche ſich noch nachher, bis in unſere Zeiten, damit beſchäftigten.

V. Engländer.

England, in welches der Reihe nach Sachſen, Dänen und franzöſiſche Normannen einzogen und ſich zum Theil mit den früheren Britten und Welſchen vermiſchten, iſt ſchon aus dieſem Grunde zu keiner ruhigen Entfaltung ſeiner Kunſtpoeſie gelangt. Die germaniſchen Stämme führten wenigſtens die Alliteration ein, wo ſie nicht ſchon früher unter dem welſchen [200]) einheimiſch war. So viel iſt ausgemacht, daß wie

der mahnt, wie an H. von Meiſen (1. p. 6.) Rubin, (1. 171.) den von Landeck (1. 203.) Aber herrlich ſteht unter allen dieſen Vogelweides Geſang aus dem Herzen (1. 108.)

Was hat die welt zegebene
Liebers danne ein wib ꝛc.

199) Eine merkwürdige Stelle hierüber in der Egilsſaga (Hafn. 1809. 4.) pag. 650. — Uebrigens iſt auch in der nordiſchen Poeſie die Idee der Streit- und Wechſellieder zu alt, als daß ſie nicht auch noch von ſpäten Scalden ergriffen ſeyn ſollte. S. Thorlacius l. c. p. 43. 44. Viele alte Lieder beſtehen faſt nur in aufgegebenen und gelöſten Fragen, wie Fiölſvinns- und Vafthrudnismal, oder wie die Reden zwiſchen Gieſtur und Heidrekur in der Hervora S. oder zwiſchen Erich und Frode. (Suhms nord. Fabelzeit. 1. 319. 320.)

200) Eine gründliche Unterſuchung der welſchen Sänger, ihres Ordens und ihrer weitgetriebenen Regeln wäre ein augenſcheinlicher Gewinn für die Litteratur des ganzen Mittelalters. Leider

England keine Minnepoeſie gehabt, dieſe alſo auch nicht in dem ernſthaften ſpäteren Meiſtergeſang endigen konnte. Die erzählenden engliſchen Gedichte des 13ten und 14ten Jahrhunderts wurden entweder franzöſiſchen nachgeahmt, oder in dieſem Sinn doch aus alten Liedern und Sagen hergenommen. Die Form iſt daher jene franzöſiſche ſelbſt, oder eine ſangmäßige, etwas ſteifer und ſtrenger gehaltene. Im Stil der letzten Art iſt eine Aehnlichkeit mit gewiſſen unſerer erzählenden gleichzeitigen Gedichte kaum zu verkennen, von denen ſich ſagen läßt, einmal, daß ſich das Meiſterſängeriſche in ihnen freier, dann, das Volksartige enger und beſchränkter zeige. Dagegen beſtand auch in England, vermuthlich zu aller Zeit eine Menge herrlicher Volkslieder, die beſonders Schottland bis auf die neuſte gebracht hat. Hierhin rechne ich auch die berühmten, verloren gegangenen altbritanniſchen Leiche, für welche, könnten wir noch zu ihnen, als der friſchen und lauteren Quelle aller Sagen von Artur und der Tafelrunde gehen, wir gerne den ſchon getrübten franzöſiſchen Fluß geben wollten.

ſind einige neuere engliſche Schriftſteller, beſ. Edward Jones und William Owen nicht critiſch genug verfahren, obwohl es ihnen an reichen Materialien nicht gefehlt haben mag, da ſie ſchon ſo recht vieles mittheilen. Die Alliteration hieß bei den Barden cyfrinach y beirdd oder poetic secret of the bards. An Förmlichkeit hat es hier ſicher nicht gemangelt, ſo wenig unbedingten Glauben auch manche, wie Keating, zu verdienen ſcheinen.

Zuſammengenommenes Reſultat.

Was die Natur nach ihrer Unbewußtheit rein und vollendet in ſich gibt, dasſelbe ſtrebt die Kunſt frei zu erſetzen[201]), allein unerreichbar ſteht ihren anfaſſenden Händen der Gipfel alter Herrlichkeit, dem ſie ſich kaum angenaht hat, als ſie ſchon wieder zurückweichen muß. Wie es zu den Sagenelementen gehört, die ſich am weiteſten ausgebreitet, daß in der erſten und zweiten That etwas Ungelöſtes und Unganzes, hingegen erſt in der dritten das Gelingen, gleichſam ein Schlußſtein, liege; ſo iſt die Trilogie, welche in den meiſten Liedern lebt, in dem Meiſtergeſang aufgegangen. Der deutſche Meiſterſang, aus dem Schoos der Volkspoeſie entſprungen, hat in der Sonne des Ritterthums geblüht und da feſte Geſtalt genommen. Eigenmächtig, wie er ſich gebildet, hat er ſich eigenthümlich erhalten. Zwar in Art und Geiſt ausheimiſcher Dichtkunſt ähnlich, (weil ſich die Natur gleicht auf dem ganzen Erdboden, und ohne daß man darum Züge und Minnen aus einander erklären darf) iſt er doch wieder von jeder verſchieden, und in ſeiner gründlichen Darſtellung mit nichts ver-

201) Die tiefſinnige Unſchuld der Volkspoeſie iſt mit der großen indiſchen Sage vom göttlichen Kind Criſchna vergleichbar, dem die irdiſche Mutter von ungefähr den Mund öffnet, und inwendig in ſeinem Leib den unermeßlichen Glanz des Himmels ſammt der ganzen Welt erblickt, das Kind aber ſpielt ruhig fort und ſcheint nichts davon zu wiſſen. — Dieſen Satz von der Ganzheit der Natur und der Halbheit menſchlicher Willkür, hat auch bei Gelegenheit der griechiſchen Metrik erkannt Böckh in ſeiner Schrift über die Versmaße Pindars, gleich eingangs.

wandt, als mit sich selbst, sein späteres mit seinem früheren, sein früheres mit seinem späteren. In der Härte und Bestimmtheit späterer Regel und Terminologie mag fast noch überall die frühere Weichheit und Allgemeinheit wieder gefunden werden. Minne- und Meistergesang sind eine Pflanze, die erst süß war, hernach im Alter herb, und die verholzen mußte; aber wo wir nicht zum Saft ihrer Jugend zurückgehen, verstehen wir nimmer die Zweige und Aeste, die daraus getrieben haben [202]). Diese Dichter stifteten eine Schule, menschliches Fachwerk in eine himmlische Gabe; als der Zauber von den Banden gewichen, als nichts mehr da war, wie ein leeres Gerüst, ließ sich jene nicht länger halten. Wann das Haus ausgewohnt ist, geht es zusammen, während mitten in Schutt und warmer Asche die sinnenden Menschen Gedanken und Kraft zu dem neuen Bau gesammelt haben.

Dieß ist meine Ansicht von Minne- und Meistergesang, man hat mir gesagt, zuerst Herr Docen und (nach ihm) ein Recensent des altdeutschen Museums in der Hallischen Lit. Z., daß sie nicht neu wäre, wenn ich sie auch nirgends geborgt hätte. Daran läge nichts, wenn nur die Beweise neu sind für eine Sache, deren anfängliche Erwähnung Docen nur mittelst eines „sogar" einleiten mochte. Er scheint also schon damals auf ein Paar Worte Adelungs nicht viel gegeben zu haben, die er mir in der Folge nachgewiesen (Seite 100.) In der That, so beruht auch Adelungs ganze Aeußerung

202) Da ich oben Note 1. der Abhandlung v. d. Hagens über den Meistergesang gedacht habe, so finde auch hier sein dem unseren ganz entgegen stehender Schluß einen Platz: „der Meistergesang war und ist ganz etwas neues und eigenes; der frühere Minnegesang war schon ganz verschollen und für jenen so gut, wie gar nicht vorhanden und ist und bedeutet in der That und Wahrheit im innersten Geist und Form, so wie in der äußeren Erscheinung und Umgebung, durchaus etwas Anderes, Höheres."

bloß auf dem wahrgenommenen Umstand, daß mehrere Dichter der manesischen Sammlung das Beiwort: Meister, vor sich tragen; ich darf annehmen, daß er sonst weder vom Wesen der Minne- noch auch der Meistersänger, weder der alten noch der neuen, die zur Ausführung seiner Vermuthung erforderliche Erkenntniß gehabt haben wird. Ich bin übrigens selber so wenig bemüht gewesen, meine Meinung neu zu machen, als ich vielmehr das Alter der ihr entgegenstehenden angefochten und die Uebereinstimmung früherer Jahrhunderte in meinen Vortheil gezogen habe.

Was das Interesse der ganzen Frage anlangt, so würde man noch viel zu wenig dafür anführen, wenn man nur bemerkte, daß eine Geschichte der Poesie nichts tauge, welche einzelnen Schwierigkeiten vorbeiginge, weil man sie für klein und wenig halten könnte. Hängt in ihr nicht alles zusammen und soll nicht alles offenbar werden? Ein noch so unscheinender Punct leitet auf den tiefeingreifendsten, in dem Kleinen liegen die Spuren des Größten, Göttlichen so wohl als Menschlichen; darum aber, weil das Wahre und Poetische den Kern und die Schale durchdringt, muß es auch in beiden erkannt werden. Ich halte daher, in der Ueberzeugung, wie nothwendig es sey, die Gründlichkeit und Innigkeit der Form darzulegen, die von mir angeregte Untersuchung für eine sehr wichtige in unserer altdeutschen Poesie, und wünsche nur, daß meine Entscheidung des Gegenstandes nicht ganz unwürdig ausgefallen sey, so unvollständig und mangelhaft sie in der einzelnen Ausführung erst noch bleiben mußte.

Wie in ihr ein Wortspiel obwalten soll [203], hat mir nie eingeleuchtet, gerade am Wort war mir nichts gelegen, ich will nur das 14te, 15te und 16te Jahrhundert aus dem 13ten verstehen. In ähnlichem Sinn, wie Docen, könnte z. B.

[203] Hagen im N. l. A. 1808. Col. 84.

ein anderer aufstellen, daß Frauenlob oder seines Gleichen keine rechte Meistersänger seyen, obgleich sich manche Aehnlichkeit zeige, und wenn man dem Bestreiter dieser Meinung einen Wortstreit zumuthen wollte, so geschähe es gewiß nicht mit besserem Fug, als mir gegenüber Herrn Docen. Nicht ja soll einzelnes im früheren aus dem späteren erklärt, sondern umgekehrt dargethan werden, wie das Ganze später aus dem Früheren gefolgt ist, und das ist es, was ich wahrscheinlich zu machen gesucht habe. Ein Paar direct und gerade aussagende Zeugnisse, (welche uns fehlen, und gewissermaßen fehlen müssen) würden allerdings erst der Untersuchung einen Stempel aufdrücken, ohne den gewisse Literatoren den Geist immer aus der Flasche entflogen wähnen, während ich mich nicht habe abhalten lassen, aus Geruch und Geschmack des Inhalts seine Wahrheit zu prüfen, wohl bedenkend, daß man bei Versendung eines frischen Trunks in alter Zeit nicht jedesmal auf dergleichen critisches Siegelwachs eingerichtet war. Es kann Leute geben, welche meinen, ihre Freude an den Minneliedern gehe nun verloren, dadurch daß man sie hier für Meistersang ausgebe. Anderen, die wirklich glauben, daß auf die schlechten Meisterlieder der Geschichte nichts ankomme, daß die Minnelieder Poesie, jene keine, beide ewig verschieden seyen, sie hängen zusammen oder nicht, möchte ich ohne die Falschheit ihrer Meinung zu berühren, bloß erwiedern, daß bekanntlich auch die schlesische Dichterschule vom Meistersang abweiche und hier wirklich nicht einmal Zusammenhang statt finde. Ueberhaupt, wenn später, z. B. unter uns Zeitgenossen, ziemlich wenig mehr an den Formen der Poesie in einer Geschichte derselben [204]) liegt, da jeder Dichter aus eigener Macht aufzu-

[204]) Und auch in der neuen Poesie selbst nicht, weßwegen aller Haß und Streit darüber thöricht. Das neu und bewußt eingeführte kann nur durch den Gebrauch später geheiligt werden und wird sich schon von selbst auswerfen, wo es überkünstlich und unan-

treten hat und beinahe einzeln beſteht, ſo fällt es unmöglich früherhin perſönlich zu ſcheiden, ſelbſt da, wo die Perſönlichkeit in einer ſtrengeren Ordnung hervorgetreten wäre, wie bei den ſpäteren Meiſtern. Daraus folgt aber, daß die Betrachtung des Unpoetiſchen, und ſelbſt des Schlechten keineswegs ausgeſchloſſen werden dürfe. Mir ſchien auch das Ende des Meiſtergeſangs eine Anerkennung verdient zu haben, ſey es zu lieb dem friſchen Anfang, oder der Treue wegen, womit man dem abſterbenden Körper angehangen.

geweſen. Wie anders war es mit den unbewußt und nothwendig gebrauchten Kunſtformen der Minneſinger! Selbſt unſer heutiger Geſang könnte nicht alles dasjenige dulden, was wiederum in dem häufig gewordenen Leſen und Vorleſen ganz ſtatthaft erſcheint oder ſich doch entſchuldigt.

Berichtigungen und Zusätze.

Seite 24. letzte Zeile lies: 1327 statt 1320.

S. 29. Anmerk. 18. Im Wartb. Kr. (Jen. H. S. 102.) heißt es: „gab euch got sinne und sanges site."

Ebendas. Z. 5. von unten ist hinter dem Wort Krieg einzuschalten: v. 46.

S. 36. Z. 7. von u. statt: durchaus, l. „wie von selbst", um dem Schein eines Widerspruchs mit S. .... zu begegnen. Ein wirklicher ist nicht da, sobald man das Wort: geworden, recht faßt, die nachherigen Meister müssen es wohl gewußt haben, daß sie ohne Stollen und Abgesang keine Meistersänge machten.

S. 41. Z. 10. v. u. möchte der allgemeine Ausdruck „immer" zu viel sagen, indem in so vielen Volksliedern ꝛc. die sich äußerlich rein aussprechende Duplicität zwar mannichfaltig erst durch Musik und Refrain (der eine eigene Untersuchung erforderte) gestimmt wird, aber doch auch oft genug von unserer Dreitheiligkeit des Satzes fern bleibt. Und wenn bald weiter, die Strophenmäßigkeit richtig allem Volksgesang zugeschrieben wird, so mag doch früherhin die Strophe aus vier langen Zeilen nicht die einzige Art gewesen seyn. Hohes Alter nämlich müssen schon die aus vier oder selbst zwei kurzen ungeschlungenen Reimzeilen bestehenden Weisen gehabt haben, (s. auch Anm. 26. S. 37.) wie sie bis in spätere Volkslieder noch vorkommen, über deren Melodie man eine interessante, mir nicht ganz verständliche, Note des Herrn von Westenberg im Wunderhorn 2. 302. nachsehe. Eine andere willkommene Bestätigung geben die dem altfranz. Lied von Aucaßin beigedruckten Musiknoten, welche

den ganzen Gesang durch für jedes Reimpaar immer dieselben bleiben. In den alten Viser der Dänen machen die Strophen von zwei Langzeilen, oder auch zwei kürzeren bei weitem die Regel aus, vierzeilige, reimverschlingende sind allemal neuer anzunehmen; desgleichen auch in solcher Art deutschen und schottischen Volksliedern die Unvollkommenheit der Reime, wofür manchmal bloße Abschnitte, sich in die alte Zweizeiligkeit scheint zurückzuneigen. Hierher gehört die Frage: in welche Strophen die altspanischen Volkslieder zerfallen? worüber ich gelegentlich meine Meinung versuchen werde.

S. 42. Kein Einwand wäre unebener oder seichter wie der, zu sagen, daß eine Menge neuer und selbst ausländischer Lieder den Bau an sich trügen, den wir dem Meistergesang zugeeignet haben. Es würde auch in der That nichts verdächtiger seyn, als wenn der Grund, worin die lebensvolle Poesie des 13ten Jahrh. gestanden, nicht weit über die Zeit und den Raum des Meistersangs hinausginge. Man darf annehmen, daß während die Hälfte unserer besten modernen Lieder in zwei Theile zerfällt, vielleicht die andere die drei Theile des Meistergesangs beobachtet und das gewiß, ohne es je zu wollen, aus dem wahren Gefühl dadurch erreichter Singbarkeit. Es scheint paradox, aber ist es nicht, (weil der Minnesang sich nachher aus dem meisterlichen, dessen Quelle und Blühen er gewesen, ab und zu der Volkspoesie hingewendet,) daß wir viele Lieder des 14ten und 15ten Jahrh., an sich schwerer und componirter, wie so manche alte Minnesänge, nicht gleich den letzteren dem Meistergesang zu-, sondern vielmehr absprechen müssen; überhaupt ihm am sichersten keinen Gesang aus der späteren Zeit zusprechen dürfen, der sich nicht der Strenge nach (daß er verdorben seyn könnte, verschlägt nichts) in den damaligen Schultönen aufweisen läßt. Um hier noch einmal das schon mehr gebrauchte Bei-

ſpiel zu geben, ſo zweifele ich gar nicht, daß ſich im Ambr. Metzgers Venerisblümlein, die er gedichtet, ehe er den Meiſtergeſ. erlernt, ſteifere und verwickeltere Lieder befinden, als die einfachen unter ſeinen Schulweiſen ſeyn mögen, und Lieder, die dem Grundprincip des Meiſtergeſangs durchaus nicht widerſprechen, ihn aber hiſtoriſch betrachtet auch gar nicht berühren und eben daher für keine Meiſterlieder gehalten werden dürfen. Wie nothwendig dieſen die Regel der Dreiheit zum Character gegeben werden muß, beweiſt der andere dabei ausgeführte Umſtand, daß ſie ſelbſt in der Mannichfaltigkeit der Kunſtſpielerei, wo ſie gewiß von keinem innern Gefühl mehr gefordert wurde, unübertreten blieb, da ſie z. B. doch die Italiener bei unvergleichlich geringerem Reichthum an Tönen häufig aufopferten; woraus ſchon, wie auf ganz andern Wegen auch noch, gefolgert werden kann, bei letzteren blühe mehr kunſtreicher Recitirgeſang, wofür ſie ein ſo leiſes Gehör haben, bei uns ſeyen mehr die herzlichen, wahren Lieder zu Hauſe.

S. 47. Die Gleichgültigkeit der Strophenzahl drückt auch der Memminger Bericht S. 49. aus, ein Ton hat nach Belieben Geſetze, ſo viel der Dichter will.

S. 57. Hier ſind die ſpäteren Beiſpiele vergeſſen worden. In Frauenlobs blauem Ton reimt die zweite Silbe des erſten Stollen mit der vorletzten Zeile des Abgeſangs — in ſeinem neuen, die erſte Silbe des erſten Stollen mit der letzten des Abgeſangs, und ferner die erſten Silben der erſten und zweiten Zeile des Abgeſangs mit der letzten Silbe der vorletzten Zeile des Abgeſangs — in Caſpar Ottendörfers hoher Jünglingsweis die erſte Silbe der erſten und letzte der zweiten Zeile jedwedes Stollen — in Walters langem Ton (wie ihn die ſpäteren Schulen ſingen) reimen die erſten Silben jedes Stollen zuſammen. Auch gehört noch hierher Liet-

ſchauer CCIL, Wizlau CCCCLXXIX, Singof CXLIX — LXIV. (wo gewöhnlich der letzte Reim mitten der erſten Z. des Abgeſ. gebunden); Sigeher, Maneße 2. 220. (got din zorn) u. ſ. w.

S. 59. Z. 3. iſt ſich offenbar verzählt und ſtatt 60 „61" zu leſen, desgl Z. 7. ſtatt 17. lies 18.

S. 60. Anmerk. 42. Hier iſt die Aehnlichkeit einiger Strophen im Lied von Morolf mit dem Versmaaß im alten Titurel bemerkt worden; da letzteres in lauter weibliche Reime ausgeht, ſo hätten die Beiſpiele auch damit übereinſtimmender ausgehoben werden ſollen. Man vergleiche alſo 1546 — 51. 1962 — 67. 2577 — 81. 2627 — 32, in welchen Strophen nichts als weibliche Reime ſtehen, obſchon im Ganzen, wie in den Nibelungen, die männlichen überwiegen, ohne daß in dieſem Stück irgend Regelmäßigkeit Statt finde.

Eigentlich kann jene Wahrnehmung viel weiter führen. So wie das Nibelungenmaaß, als es nach und nach die Freiheit der Cäſuren und Silben eingebüßt hatte, und (wohl eben durch unſerer Meiſter Miteinfluß) in doppelt ſo viel Reime zerſchnitten war, immer nun trockener ausgeſchliffen wurde, ſo ſcheinen mir auch andere ſpäter häufig gebrauchte Volksliedertöne aus einer älteren, friſcheren Quelle abgefloſſen zu ſeyn; und eine ſolche iſt es vermuthlich, von der uns im alten Titurel, unerachtet darin einiges, als: das Aushalten des weiblichen Reims und Vorherrſchen eines gewiſſen Rhythmus, die Zumiſchung künſtlicher Elemente verräth, worüber uns erſt das provenzaliſche Original vollſtändigen Aufſchluß gewähren könnte, — ein reineres Bild geblieben ſeyn mag. In den Nibelungen ſelbſt kann die Beweglichkeit in den Ruhen und der freie Fluß der Füße kaum höher ſteigen. Das Characteriſtiſche dieſes Tons ruht in dem Ziehen der zweiten und vierten, noch mehr aber in Kürzung der dritten

Zeile. Nehmen wir nun das sehr unrein auf uns gekommene und am Ende erst, nachdem es sich im Mund der Sänger vielfach ausgesungen, aufgezeichnete Lied von Salomon und Morolf hinzu, so erblicken wir darin außer jenen langzeiligen Strophen eine große Zahl gemischt gehaltener, aber auch eine merkbare, wo die beiden ersten Zeilen, vorzüglich der dritte kurz ausfallen, und nur die vierte (indem man die abgesetzte, reimlose dazu zu schlagen hat) bedeutend lang wird und einen großen Abstand von der dritten macht. Vergleichen wir die Strophen letzter Art mit einer andern im 16ten und 17ten Jahrhundert gangbarsten Weise, in welcher sich freilich die Form schon wieder mehr gesetzt, namentlich für die beiden letzten Zeilen auf weiblicher Endung bestanden hat, (doch auch dieses im Morolf z. B. 256 – 260. 272 – 276. 292 – 297.) so haben wir wieder unleugbare Uebereinstimmung gefunden. Das könnte also für das Alter und zugleich die anfänglich größere Ungebundenheit der hiermit gemeinten Jacobsweise (Wunderh. 2. 327.) Zeugniß ablegen, in welcher so manches Lied, z. B. der Lindenschmied, König Laßla, Störtebecher, Henneke Han, die Paviaschlacht, Magdeburger Fehde u. s. w. gedichtet worden ist. (In Brentanos Liederhandschrift wird dieser Volkston genannt: Beſteuzer oder Beſtenzer, ich vermuthe: Schreibfehler für Koſtenzer, indem damit das bekannte Striegellied gemeint seyn kann.) 2, 338. Hoffmann Fundlied

Allein noch einen andern Weg hat vielleicht jener alte Ton bis in die spätere Volkspoesie eingeschlagen. Nämlich gleichwie der Hildebrandston aus dem Nibelungenlied entstand, oder Wolfram die zwei Stollzeilen des alten Titurels in vier kleinere theilte, so mag diese Verrichtung auch hier ihrerseits und für sich die Volkspoesie unternommen haben, nur daß sie dabei, wie zu erwarten stehet, freier zu Werke ging. So scheint mir weiter aus dem alten Ton mit der

dritten kurzen Zeile entſprungen zu ſeyn, was im 16ten und 17ten Jahrhundert allgemein unter dem Namen der Tagweis bekannt war und wonach alle die vielen Lieder im Ton: ich ſtund an einem Morgen ꝛc., es wonet Lieb bei Liebe ꝛc., des Fräuleins von Brittannia ꝛc. gingen (auch Wunderh 1 265.). Und merkwürdig ſteht dieſe Tageweis, oft halb unaufgelöſt, in einem mit ſeiner Aechtheit geſtempelten Soldatenlied, (Simpliciſſ Buch 2. c. 28.) allenfalls auch im Lied vom Haberſack. Bedeutender als alles dieß aber, und wohin bereits der mit den alten Tageliedern zuſammenhängende Namen ſchließen ließ, iſt die Gewißheit des weit aufſteigenden Alters dieſer Weiſe, indem ſie ganz genau, ſelbſt in Silben und Reimgeſchlecht bei Steinmar 2. 107. (ein knecht ꝛc.) vorkommt, noch dazu in einem Lied, das man ſogleich für eine Parodie der Wächter- oder Tagelieder erkennen muß. Ja, aus dieſem Grund ſcheint ſich Steinmar (welcher ohnehin zu den Hofdichtern gehört, die einen Fuß auf das Land der Volkspoeſie ſtellen) eben an die im Volk gangbare Tagweiſe gebunden zu haben, deren ſich ſonſt — was wieder gut zu meiner allgemeinen Anſicht paßt — kein einziger Meiſter in einer anſehnlichen Zahl von Wächterliedern, die wir beſitzen, bedient hat, (obwohl auch in der Volkspoeſie daneben einige Tagelieder in anderer Form vorkommen.) Günther vom Vorſte, deſſen langes Tagelied auch etwas bänkelſängeriſch anhebt, hält zwar dieſelben Reime, hat aber meiſt männliche und mehr Silben zu jeder Zeile, als jene dazumal ſchon fixirte Form, ſonſt gehört allerdings ſein Ton zu demſelben Haupttypus.

Alles das iſt zum Theil bloß Conjectur. In der Dunkelheit dieſer vielgängigen Höhle noch die wechſelſeitigen Einflüſſe nachzurechnen, da nun die Lichter ſo vieler Quellen abgebrennt ſind, hat ſeine große Schwierigkeit. Gewiß hat ſich aber der Volksgeſang aus der erſten Einfachheit nachher

in Varietäten entfaltet, nur leiser und loser überall, zugleich dem Vorhergehenden doch anhängender, wie der Meistergesang, der auf einmal aus dem Grund der Poesie in aller Pracht der Faden und Kelche aufschoß, dann bei falscher Hege und Pflege im gröberen Erdreich ausging, niemals aber einen so kühlen Wald beisammenstehender Bäume des Volksgesangs gebildet hat, der in Wind und Wetter lange Zeiten hinhält, so genug er in den letzten aus- und zu schanden gehauen worden ist.

Vermuthungen über die Formen des Meistergesanges haben weit behutsamer zu gehen, weil seine Varietäten weit bedächtiger erscheinen, deßhalb ich mich gehütet habe, die große Anzahl so später, als früher Meistertöne von sechs Reimen (und sieben Zeilen) hier in Vergleichung zu ziehen. Auf jeden Fall sind sich das Studium der volksmäßigen und meisterlichen Poesie einander unentbehrlich.

S. 64. Z. 2. ist zwar die Herleitung des deutschen Wortes Leich aus den französischen lais und den Leisen richtig verworfen worden. Wegen der Zusammenstellung der beiden letzten Ausdrücke könnte man indessen glauben, daß ich sie für einerlei halte, da sie doch Form und Sache nach durchaus nichts gemein haben. Leisen bedeutet immer einen geistlichen Gesang, den man öffentlich und gesellschaftlich in Noth und Gefahr ꝛc. anstimmt und worin ursprünglich wenigstens das Kyrie eleison wörtlich vorgekommen seyn wird. (Die Beweisstellen sind: Herzog Ernst v. 1924. 2158. 3070. 4538 — 4544. 4759. vergl. 2294. 3166. 3582, wo so gar einigemal die ganze Litanei eingerückt ist, eine andere, ältere steht in Docen Misc. 1. S. 4.) Weder mit Lied noch Leich hängen also diese Leisen zusammen. Die *lais* hingegen, (im Singular besser lai ohne s zu schreiben, obgleich letzteres mißbräuchlich) so gewiß aus ihnen nicht unser Leich gekommen ist (schon im alten Glosar, Docen Misc. 1.

S. 117. Anm. 102. Zu dieſen können auch noch die von Morungen und Nifen gerechnet werden, auf welche ohne Zweifel das bekannte Lied vom edlen Möringer und Neuffen geht. (Vielleicht Grund des Spangenbergiſchen Irrthums Anm. 107.) Nicht nur zeigen die Worte der 30ſten Strophe:

ein langes ſchweigen hab ich bedacht
ſo will ich aber ſingen als eh
darzu haben mich die ſchönen frauen bracht
die mögen mir wohl helfen meh

offenbar, daß Möringer unſer Minneſinger iſt (der Ausdruck Hoflied Str. 28. beſtätigend meine S. 123. Anm. 109. gemachte Bemerkung), ſondern ſie weiſen deutlich auf des Dichters Strophe: „wer ir mit minne" ꝛc. in der maneß. Samml. 1. 50. Dazu tritt, daß das Versmaaß der Romanze (wieder wie beim Bremberger) ſchon von Morungen ſelber vorgebildet zu ſeyn ſcheint, in ſeinen Liedern: „in ſo hoher" ꝛc. (1. 50.) in der einzelnen Strophe: „fraue wilt" ꝛc. (1. 54.) im Lied: „ich bin kaiſer ꝛc. (1. 56, wovon die erſte Strophe auch in Docens Miſc. 2. 200.) und: „hat man mich geſehen" ꝛc. (56. 57.) zugleich zum Beleg, daß ein Singer ſeine eigenen Töne öfters gebraucht.

Eine andere Frage bleibt, ob die wunderbare Heimkehr aus dem heiligen Land aus der Sage von Heinrich dem Löwen übergegangen iſt, oder umgekehrt, oder ob beide, was am glaublichſten, ſich zu einem älteren Fall zurückführen. Auch der heil. Andreas wird im Schlaf von Jeruſalem nach Drontheim entrückt. (Kämpeviſer 714 – 716.) Noch viel häufiger und älter in den Sagen iſt die juſt rechte Ankunft des Mannes zur neuen Hochzeit und die Ringerkennung u. ſ. w.

S. 125. Z. 22. Aus bloßer Vergeſſenheit iſt folgendes Scheinbare gegen mich anzuführen unterlaſſen worden: daß dieſe weimariſche H. S. die ſpäteren Lieder zwar nach Frauenlobs Tönen rubricire, ältere Minnelieder hingegen nur mit der

Ueberſchrift: „ein ander weis" einführe. Allein wenn man erwägt, daß der, wohl in der erſten Hälfte des 15ten Jahrhunderts lebende Copiſt ein Paar alte Minnelieder höchſt incorrect, fragmentariſch und unter einander geworfen, mitten unter Frauenlobiſche Meiſterlieder geſtellt hat, ſo iſt leicht zu ermeſſen, daß er zu den vielleicht ſeiner Zeit noch gangbaren Weiſen die Tonnamen angeben konnte, die älteren Weiſen aber nicht mehr recht verſtand, oder noch glaublicher, daß er ſich nach den verſchiedenen Originalen, die er ausgeſchrieben, gerichtet, wo er dann leicht erſtere Lieder mit, letztere ohne Namen vorfand. Außerdem ſind ja ſelbſt die alten Minnelieder hier äußerlich nach Stollen und Abgeſang getheilt, ſo wie einige in jeder Abſicht unbeſtreitbare Meiſterlieder ebenfalls bloß als „ein ander Ton" angezeigt. Mithin bleibt der Einwurf eben ſo unbedeutend, wie jener, daß Frauenlobs Lieder in der maneßiſchen Handſchrift ohne Rubrik der Töne ſtehen.

S. 37. Anm. 26. Daß Otfried ſeine Arbeit für den Geſang der Franken beſtimmte, läßt ſich nach ſeinen eigenen Aeußerungen und dem vierzeiligen Strophenbau kaum bezweifeln. Aber ob ſie je geſungen worden ſind! die unſanghaften, meiſt auf leerer Endung ruhenden Reime.

S. 135. Z. 3. Die maneßiſche Sammlung bekanntlich enthält nur zwölf ſolcher Brennberger (ſollte aber nicht ſpäter die Weiſe mit des Tanhäuſers Hofton verwechſelt worden ſeyn, unerachtet der verkürzten zweiten und vierten Zeile des Abgeſangs?), wovon wiederum nur neun zu der berühmten Liebesgeſchichte des Dichters gehören. Ich habe dieſe aus andern Handſchriften ſchon mit neunzehn neuen Strophen (worunter ausgezeichnete) vermehren können, und werde bei Gelegenheit das Ganze, nebſt verſchiedenen andern Liedern in derſelben Geſangweiſe bekannt machen.

S. 147. Dagegen haben die Scandinavier namhafte Scaldinnen (Skaldmö), ſo wie ſie auch Schildjungfrauen haben.

Seite 100. Z. 15. Wie es ſich in dieſem Stück mit einigen andern Magiſtermeiſtern ſpäterer Zeit verhält, z. B. dem Georg Danbeck zu Augsburg und dem (durch ſeine Ueberſetzungen) bekannteren Joh. Spreng kann ich ohne nähere Nachricht nicht wiſſen. — Man hat die übrigens wahre Bemerkung gemacht, wie unter den Bürgern, welche Wiſſenſchaft und Dichtkunſt berührt, die Schuſter großen Vorzug behaupten. Auffallend iſt es, daß viele Meiſterſänger Kürſchner geweſen ſind: Daniel Holzmann, Paul Fiſcher, Dan. Grauer, Hans Panzer ꝛc. und erſt hierdurch wird die oben Anm. 116. aus einem Roman des 17ten Jahrh. beigebrachte Stelle deutlich.

S. 114. Z. 7. v. u. Auch der von Morungen 1. 56, und wohl noch andere, brauchen die Redensart: „mit Geſang krönen."

S. 100. A. 88. Da die volksmäßige Fahrläſſigkeit immerher der erwachenden Critik eine Art Greuel geweſen iſt, ſo weiſt ſich die Wirkung hiervon nicht bloß in Verachtung der Sachen, ſondern ſelbſt in Herabſetzung der Namen aus. Auf dieſem Wege ſind überall noch die Sagen (fabulae) und Mären zu Fabeln und Mährlein geworden, und was mehr, die Leute, welche ſie vortrugen, (weil auch in ihrem Leben und Amt ſolche Nachläſſigkeit zu ſpüren war) übel angeſchrieben. Die joculatores galten mit der Zeit für nichtswerthe Gaukler, die trouveurs (denn auch dieſer Name war eher populär, als für die Ritterpoeſie der Provenze üblich) wandelten ſich in trufatores, etwas ſchwerer möchte ſich Schalk (und am leichteſten noch in dem engliſchen Idiom) aus den Scalden und Schallern ableiten. Von allem dem machen unſere Meiſter eine Ausnahme, von denen man umgekehrt ſagen kann,

daß ſie einen alten Namen wieder zu Ehren gebracht und durch ihren ſittlichen Wandel dabei erhalten haben. — Gleich wie wir aber ſchon hinter aller jener Verderbniß den beſſeren Urſprung ſehen, ſo ſoll auch die nun erwachſene Critik die Wahrheit der Poeſie und Geſchichte in der oft zerfloſſenen Sage wieder ſuchen und die Spanier und Deutſche nachahmen, bei denen der rechte Sinn von „hablar" und „ſagen" wohl behalten worden iſt.

S. 129. Z. 2. Unter den Städten des Meiſterg. hätte vor andern auch Eßlingen namentliche Erwähnnng verdient, allwo der Daniel Holzmann Schule gehalten, (Eſchenburg Denkm. 378.) und wobei einem der alte Schulmeiſter von Eßlingen einfallen darf, ungeachtet deſſen Amt eine doppelte Auslegung hat und der Ort auch der in Oeſtreich ſeyn kann.

S. 133. Z. 9. Einen lebhaften Beleg, daß die Volkspoeſie wieder an den Höfen des 16ten Jahrh. geliebt geworden, kann der luſtige Schwank vom Sänger Grünenwald geben, den Wikram im Rollwagenbüchlein ſo gut berichtet. Vermuthlich iſt das Lied im Wunderh. 3. 147. von demſelben.

S. 138. A. 135. Dieſe Ungewißheit begreift auch weniger die Reimchroniſten als viele Spruch- und Fabliaudichter, z. B. den Kaufringer, Joh. von Nürnberg, Jacob Appet, (der in dem Roman von Reinfried von Braunſchweig faſt eben ſo wie in der Erz. von der Weiber Liſt angeführt wird) u. ſ. w.

S. 157. Z. 16. Die Fortdauer der gelehrteren Cammern noch jetzt in Flandern beweiſt folgendes ſo eben zu Courtray herausgekommene Buch: het nut van de vrede, in dry verscheide dichten, bekroond in de Vergaadering van den 19 Augusty 1810. door de maatschappy van rhetorica met ken-zin: vrede-minnaars binnen Kortryk. 28. S. 8.

S. 159. Z. 18. Zu den angeführten Comödienſchreibern (außerhalb des Meiſtergeſ.) gehören beſonders noch Puſchmann und Georg Hager, muthmaßlich hat auch die literariſch bekannt gewordene Comödie von der Singſchule einen Meiſter zum Verfaſſer.

S. 161. Z. 184. Folgender Ausdruck, um den Grund der Alliteration und des Reims zu unterſcheiden, macht das Geſagte wohl deutlicher Erſteren könnte man das zeugende, bleibende, letzteren das bildende, biegende Princip nennen. Daher kommt, daß wenn wir nach der Wurzel eines jeden Worts fragen, die nothwendige Identität des anhebenden Conſonanten das Merkmal gibt, hingegen die Gleichgültigkeit aller Vocalen ſogleich hervortritt, deren mehr oder mindere Uebereinſtimmung durchaus nur die nähere oder fernere Verwandtſchaft (und das nicht allzeit) anzeigt, allein nie für Abſtammung oder nicht den Ausſchlag gewährt. Der Conſonantismus ruht ſtehend auf der Wurzel und gibt (wie das ſchon v. d. Hagen gut ausgedrückt hat) Knochen und Sehnen; der Reim neigt ſich offenbar in die Biegung hinaus. Freilich hat der Reim in den germaniſchen Sprachen zwei Theile, indem er einmal auf dem Vocalis der Wurzel liegt, dann auch, in ſeiner Ausbildung auf dem Conſonant der Endigung. In andern, z. B. der franzöſiſchen kann er bekanntlich ſelbſt bloß auf die Biegung treten. Aus beiderlei Grund iſt das Uebergewicht unſerer männlichen Reime höchſt ſchätzbar und der ſpätere Gebrauch der Reime insgemein wahrſcheinlich, zumal da in älteren und in Volksliedern die Vocale nicht nur, ſondern auch die Endconſonanten viel gleichgültiger angewendet werden. — Auf der andern Seite iſt zu erwarten, daß das, was der Alliteration zum Grund liegt, ſich nicht bloß in einzelnen Wörterfamilien offenbart, ſondern in ganzen Reihen grammatiſcher Formen überhaupt, der, z. B. daß im Deutſchen alle geraden Fragwörter mit einem W. angehen u. ſ. w.

Zweiter Nachtrag.

(Geſchrieben am 12. Februar 1811.)

Der Druck meines vor länger als einem halben Jahr fertig geſchriebenen Buchs verzögerte ſich ohne meine Schuld bis jetzt, wo gerade ein wichtiger Aufſatz in dem erſt dieſer Tage in unſere Gegend angekommenen dritten Heft des altd. Muſ. erſcheint, ſo daß ich jenes nicht ausgeben laſſen mag, ohne darüber mein Urtheil kürzlich beyzufügen. Herr Prof. von der Hagen hat darin ſchätzbare, wohl ſchon lang in ſeinem Beſitz geweſene Nachrichten über den Colmarer Codex bekannt gemacht, und was zu erwarten ſtand, mit aller Gelehrſamkeit verarbeitet. Sicher hätte ich dieſe Abhandlung in der meinigen häufiger zu benutzen und anzuführen gehabt, als ſeine frühere, deren bloßes Reſultat in meiner Anmerk. 202. niedergelegt worden iſt. Hält man nun dieſes zu der Ausbeute ſeines weiteren Studiums, ſo ſieht man wohl, daß er jetzo nicht mehr, wie damals geſchrieben haben würde. Aeußerlich zwar bekennt er ſich genau zu dem Meiſterſinger und Meiſterſängerſyſtem, deſſen Nullität aus der Sache eben ſo ſehr, als aus den Namen hervorleuchtet, es hielte ordentlich ſchwer etwas zu erdenken, womit die erſtere ſich ſo füglich vergleichen ließe, wie mit der letzteren, durch deren Erfindung mir meine Gegner glücklich zu Hülfe gekommen ſind. Von der Hagen berührt hier eigentlich nur eine Seite der Sache, das Verhältniß ſeiner Meiſterſinger zu ſeinen Meiſterſängern, dasjenige der Meiſter- zu den Minneſängern hat er (abſichtlich?) liegen gelaſſen; gleichwie aber aus dem, was er aufſtellt, unleugbar die innige Verwandtſchaft der Singer zu den Sängern fließt, ſo wird ſich auch aus dem von mir Erläuterten die zwiſchen minne- und meiſterſingenden Hofdichtern ergeben. Welche geſunde Critik kann einen Augenblick, nach Leſung des hier Num. X abgedruckten Lieds Conrads von Wirzburg anſtehen, ihn für einen eben ſo ausgemachten, eigentlichen, ja eigentlichen Meiſterſänger zu halten, als er aus andern gleich dauerhaften Urſachen ein Minneſänger iſt? Es wäre eine rechte Kläglichkeit, der Wahrheitsliebe und Scharfſinnigkeit von der Hagens und Docens unwürdig, wenn ſie im Grund dasſelbe glauben müſſend und ſchon jetzt darlegend, noch länger ein ſcheinbares Gegentheil behaupten und ſich dabei ähnlicher Wendungen behelfen wollten, als hier erſterer thut, indem er z. B. Conrad, Frauenlob, Regenbogen „Vorgänger" des Meiſtergeſangs nennt (S. 156. 197.) Das ſind ſie freilich immerhin, und wenn es ſchon drei hundert Jahre nichts als lauter eigentlichſte Meiſter gegeben hätte, weil ſie nun einmal vor den ſpäteren gelebt haben, nur aber iſt der Ausdruck etwa eben ſo tref-

ſend, als ob einer ſagte, Veldeck ſey Vorbereiter des Minneſangs geweſen: welcher erſt mit Walter oder Gottfried (wen man will) entſpringe! das Gegentheil aber würde ich unter andern aus Gottfrieds verſchiedener Meinung darthun, wie ich aus der der ſpäten Meiſter jene Identität mit den frühern auch gerechtfertigt habe. Etwas zu natürlich ſcheint mir alſo die Anmerkung Hagens S. 171, daß die ſpäten Meiſterſänger dem Regenbogen „gewiß mittelbar (!) viel verdanken", oder daß (S. 182.) „Mögelin mit den Meiſterſängern ſchon näher zuſammenhänge", oder wenn (S. 152.) von „bedeutendem, wenn auch ſchon nicht unmittelbarem Einfluß" geredet wird. Mir ſteht klarer als je vor Augen, daß Vogelweide und Hans Sachs Meiſterſänger ſind, obſchon ſie nicht einerlei ſind noch ausſehen, aus dem trivialen Grund, weil ſie nicht in einem Jahrhundert gelebt haben, allein wenn wir von des erſten Nachkommen in der Kunſt hiſtoriſch ſchreiben wollen, ſo werden wir unausbleiblich auf den letzten gerathen und alle Mittelglieder nachweiſen können. Ich wünſche, daß v. d. Hagen zu Ehren der Wahrheit ſein Syſtem von Meiſterſingern, Meiſterſängern, vorbereitenden Academikern und niedergeſeſſenen Scholaſtikern (S. 149.) fahren laſſe, indem darin lauter Ehebrüche, Trauungen an die linke Hand, Mißheirathen und Adoptivfälle vorausgeſetzt werden, davon der einfache Gang unſerer alten Poeſie nichts weiß; denn ärmer und ſchwächer iſt das Geſchlecht immer geworden, hat ſich aber in rechter Liebe und Hausehe fort gezeugt bis ans Ende. Das bezeugt vor allem die Nothwendigkeit der Dreiform, welche auch unſer Gegner erkannt, vielmehr bloß gefühlt hat (S. 175.), da ſich das wie geſucht ausſehende Beiſpiel Wenzels ganz unſchuldig in lauter Geſellſchaft gleichgewachſener Lieder ſiehet. Was ſich v. d. Hagen vielleicht in meine Seele von einem fixirten Orden einbildet, habe ich längſt widerlegt, und wiederhohle hier, daß ſich nicht einmal im ſpäteſten Meiſterg. alles ſo ſtreng-zünftig nehmen läßt, ſondern beträchtlich loſer geweſen ſeyn muß, als das eigentliche Handwerk. Wie man aber von der früheren und mittleren Meiſterkunſt ſagen kann: (S. 149) „dennoch iſt bis dahin noch nirgends eine beſtimmte Hinweiſung auf eine auch nur in den freieſten Verhältniſſen ſich gegenſeitig bildende und geſammtthätig wirkende Geſellſchaft", da man doch gerade die Wettſtreite, das Merken, das Aufgeben und Löſen, die Singverſammlung vor Augen hat, welche geſellſchaftliches Treiben und mancher Art Convenienz beurkunden, iſt mir unbegreiflich. Nicht weniger falſch, wenn noch dazu etwas darauf ankäme, heißt es S. 147, daß ſich in der Colmarer H. S. keine fürſtliche, adliche Minneſänger zeigen, da doch der Brennberger und ein Graf von Arberg mitten darunter ſtehen, (S. 184.)

überhaupt: hat sich wohl von der Hagen nach Gottfried oder Hadloub z. B. gefragt, in welche Classe er diese bringen will? und warum geschweigt er des letzten wichtiger Stelle, wie so mancher andern, ihm wohlbekannten? — Kurz und in aller Bescheidenheit zu sagen, von Seiten der Minnesänger halte ich meine Ansicht des Meistergesangs für unangreifbar, während aus dem gegenseitigen Einfließen der Volkspoesie, oder der erzählenden Gedichte noch eher scheinbare Einwürfe vorgebracht werden könnten.

Doch um auf die lobenswerthe Seite der Hagenschen Abhandlung zu kommen, so läßt sich aus dem Einzelnen darin gar manches Einzelne meiner Schrift ergänzen und erleuchten, da, wo wir von verschiedenem Weg ausgegangen zusammentreffen, hätte mir keine erwünschtere Bestätigung widerfahren können. Ganz in meinem Sinn sind die vortrefflichen Bemerkungen über Marners und Klinsors Namen (S. 154 u. 177.), welche daher noch, nebst dem Regenbogen und Erenbot (Tanhäuser?) bei mir S. 105. 106. anzuführen sind. Wer in Frauenlobs Geschichte die Poesie der Wahrheit so richtig gegen Adelungische Prosa vertheidigt, der wird auch einmal den übrigen Sagen der Meisterschulen ihr Recht geben, über welche hier vorerst noch als „Mährchen" (S. 106.) abgesprochen worden ist. Auch über die Leiche war mir die Einstimmung erfreulich (S. 165.), nur daß hier nicht die ursprüngliche Bedeutung, und daraus die spätere beschränkte nachgewiesen worden ist. Daß letztere Art Leiche dem Meistergesang vindicirt werden muß, ist nach Contads Vorwurflied außer Zweifel, ich möchte auch wissen, ob der dem Regenbogen zugelegte Leichton hierher oder nicht zu ziehen ist, da dessen Reimzahlbestimmung es nicht vermuthen läßt. Zu bemerken ist, daß in den Handschriften die Lieder eines einzelnen Meisters gern mit seinen Leichen anheben oder doch schließen, letzteres bei dem w. Alexander. — Die Bemerkung des örtlichen Zusammenhaltens der Sänger (S. 76. meiner Abh.) scheint mir in Hagens fünfter Note etwas einseitig ausgeführt. Sollen die Rheinländer, Schwaben und Franken gegen die Sachsen gewetteifert haben, so paßt ja nicht, daß der Sachse Gervelyn die Franken, sammt dem Schwaben Marner lobt, und dieser die rheinischen tadelt. Unrichtig ist es, daß sich wie die maneßische für süd- die jenaische H. S. für norddeutschen Sang bestimmt habe, finden wir nicht in der letzten einen Br. Werner, Tanhuser, Spervogel, Rumelant von Schwaben, Stoll, Alexander, Robin und die Thüringer und Meisner müssen viel eher zu den Süddeutschen und Franken geschlagen werden, z. B. der von Sonnenburg, der ohnedem viel süddeutsche Herren lobpreist. Auf letzten Punct ist wieder zu viel Gewicht gelegt; hat Rumelant den Braunschweiger, Stettiner und Dänemarker gelobt, so hätte nicht verschwie-

gen werden sollen, daß er auch Baiern und Rudolf von Habsburg besinge. Wir rühmen nicht der sächsische Kelyn: Tyrol, Schwaben, den von Kemenat, der Mißner Frauenlob) nicht einen Grafen Ludwig v. Oettingen, König von Böhmen und Herrn von Grindelach; oder umgekehrt, der südliche Tanhäuser nicht den brabäntischen Conrad von Landsberg, Graf Diederich von Bremen und ebenfalls (2 64.) den Erich von Dänemark, so wie Reinmar (2. 132.) denselben? Genug Beispiele, um zu zeigen, daß die Preislieder zwar bedeutend, aber nicht entscheidend bei dem damaligen Wandern der Meister für ihr Vaterland gebraucht werden dürfen. Um so mehr bleibt meine dem Meistergesang gezogene Linie stehen, das heißt dem Kern nach ganz in Süddeutschland, zeigen sich früher einige Sachsen, oder vielmehr Meißner (noch viel weniger, daß jene Plattdeutsch gedichtet hätten) so trieben auch die neueren Schulen aus Schlesien bis Danzig hinauf. — Unter den hier aus der Colmar. H. S. (deren vollständige Herausgabe gar sehr zu wünschen bleibt) mitgetheilten Liedern sind die Nummern 1. 4 und 10. für unsern Gegenstand am wichtigsten. N. 1. ist ein Bewillkommnungslied, oder eine sogenannte Empfahung, und nothwendig in einer Gesellschaft vorgesungen. Der Ausdruck: „gut edel gesang" erinnert an Conrads (in meiner 18ten Note) citirte Stelle, und zeigt, wie der M. G. ursprünglich in dem Adlichen, Höflichen gewaltet haben muß, da sich noch spätere diese Wörter zueignen dürfen. Der fremde Regenbogen kommt als Gast zu den Rheinsingern, und fordert heraus, wer ihm mit Kunst ansingen wolle, fröhlich auf den Plan zu ziehen. Auffallend ist, daß er nach dem zweiten Gesätz erst um Singens willen nach Ungerland ziehen wollen, welches vielleicht sagenhaft mit Klinsors Aufenthalt daselbst zutrifft, und dann bloße Redensart wäre, allein auch historisch zu erklären seyn kann, da gerade anfangs des 14ten Jahrh. Wenzel von Böhmen und Otto von Baiern in Ungarn regierten; sind also deren Hofsänger gemeint, so würde das einigermaßen die von Horneck angeführten in besseres Licht setzen. (S. 101. m. Abh.) Ferner erhellt hieraus und aus Nr. 4 u. 10, daß „Gesanges Meister" dasselbe was Meistersänger ausagt. Das Aushängen des Kranzes, zum Abgewinnen, als von ritterlicher Sitte abstammend, ist gerade noch das spätere Kranzsingen (S. 114. 115. m. A.); bemerkenswerth die damals also schon eingeführte Silbenhaltung, am Schluß die bekannte Beziehung auf die freien Künste.

Num. 4. ist ein gar hübsches Lied, worin es den ehrlichen Schmied gereuet, daß er seine weiße Händlein verloren, eh sich sein Herz in solche Kunst begeben und den innern Beruf zur letztern wird ihm niemand abreden, hätte er auch nur die eine Zeile gedichtet: „meine Kunst grünet in der Sinne Zweig." Schluß

aber iſt die Bemerkung (S. 170.), daß der Schmiedehammertact auf den abgezählten Silben und Reimfall unverkennbar eingewirkt, hätte hier Herr v. Hagen nicht durchs Tuch geblickt, ſo hätte er nichts gerathen; Schade, daß die goldne Schmiede nicht von ihm, ſondern Conrad geſungen worden iſt; bei den ſpäteren Meiſtern müßten wir dann noch mannichfaltigere Einflüſſe der Pfrieme, Nadel ꝛc. wahrnehmen, mir ſcheinen Frauenlobs Lieder nicht weniger, wo nicht mehr zuſammengeſchweißt, als die des Regenbogen. Merkwürdig iſt auch dieſer Geſang über die Unebenheit der letzt genannten Meiſterſänger, S 82. m. Abh.; das Spotten und Strafen iſt wie im Wartburger Krieg. (S. 78. m A.) übrigens ſieht man, daß gleich den ſpäteren der bürgerliche Meiſter von höfiſchem Geſang ausgeht und vor Kaiſer und Fürſten ſingen will.

Am belehrendſten über die damalige Meiſterkunſt bleibt Nr. 10. von Conrad von Wirzburg und einzelne Terminologien, denen vorher ſchwerlich Docen ein ſolches Alter zugetrauet hätte, finden hier die Rechtfertigung, wie: Differenzen (Buchſtaben verſetzen, oder Wiederhohlen desſelben Worts in einerlei Zeit) und ſchullende Reime, (denn ſtatt: Unterfutter im Abgeſ. der erſten Strophe muß offenbar: unterſchulte geleſen werden ꝛc.) wogegen wir auch einige neue ſpäterhin verlorene kennen lernen. Dahin ſelbſt die merkwürdigen Forderniſſe, die Conrad nach dem Buchſtaben macht, ähnlich dem Reinmar der Man. 2. 154.; aus denen im Wort Marta die göttlichen Eigenſchaften erläutert. Die Reiel ſind regelmäßige Tanzlieder, unregelmäßige würden wohl zu den Leichen gehören. Sonderbar, daß der hier abgedruckte guldn Revel, bei ganz gleichen Reimen in dem erſten Stollen die zweite und dritte Zeile Silben verkürzt, da wir nun hier einen gewiſſen Meiſtergeſang vor uns haben, ſo wird die oben im Tyturel (S. 59 u. 61.) bemerkte Anomalie ganz willkommen erläutert und iſt derſelben Erklärung fähig. Der Hofeweiſer werden mit Bedeutung zwölfe verlangt, und vielleicht damit zu damaliger Zeit noch die Minnepoeſie, als an den Höfen die beliebteſte gemeint. Man erwäge, daß hier z. B. Nr. 3. ein Minnelied Maſcablüts in deſſen Hofweiſe gehet, wie ein anderes im Muſ. 1. 123. abgedrucktes, auch zum Beweis, daß die Minnelieder, gleich den andern meiſterſängeriſche Tönenamen gehabt, wie ich in m. Abh. S 185. behauptet habe. Am aller merkwürdigſten ſind aber die von jedem Meiſter geforderten 12 Barant und 3 Schalltöne, über deren Weſen uns die Colmarer H. S. hoffentlich noch Aufſchluß geben wird. So viel iſt deutlich, daß das Bar aus dem Parat Barat geworden iſt, wonach meine Note 61. etwas zu berichtigen wäre, imgleichen durch das Schall meine 189ſte.

Noch wären aus den hier abgedruckten Liedern und dem Hagenſchen Commentar für die Namen und Abtheilungen mehrerer Meiſtertöne intereſſante Nachrichten zu nehmen, der abgeſpitzte Ton Conrads (110. m. Abh.) muß offenbar in „Aſpiſton" hergeſtellt werden, auch wird vielleicht Wagenſeil S. 161. gegen meine Note 95. entſchuldigt, und daß innere Erweiterungen den Ton nicht gerade abändern (N. 97. m. Abh.) neu belegt. Ich enthalte mich aber in dieſen Theil des Gegenſtands weiter einzugehen; iſt erſt einmal der Meiſtergeſang anerkannt, ſo kann ſicherer und unbefangener über die Geſchichte gewiſſer Meiſtertöne gehandelt werden; von der Richtigkeit der hier im Druck beibehaltenen Abtheilungen bin ich um ſo weniger überzeugt, als dabei offenbare Nachläſſigkeiten mitunter laufen, z. B. in der zweiten Strophe des letzten Lieds iſt der deutliche zweite Reim des Abgeſangs auszurücken vergeſſen worden.

Docen hat in demſelben Heft des Muſ. S. 18—29. einen andern, für mich nicht weniger zeugenden Meiſtergeſang Hornburgs edirt. Vorerſt ein neuer Beleg zur ſagenhaften Anwendung der Zwölfmeiſterzahl. Dann wieder die dem Ton nicht ſchadende Varietät im langen Marner. Die Anrede: Geſangesfreund (S. 92. m. A.) und die unleugbare Meiſterverſammlung. Warum wundert ſich Herr Docen nicht ein wenig über den Meiſterſinger Nithart? Das „parat" kommt zu der vorhin gemachten Anmerkung; auch Wizlau gebraucht „parteren" (CCCLX.). Das „fundeln" gehört zu meiner Note 146, auch bei Frauenlob im Weim. Codex (mihi Nr. 65.) ſteht „fundelern." S. 23. wird die von mir (S. 84. 85.) widerlegte Interpretation von „zwigenge" verſucht, wenn es nur „zwigengen" hieße, ſo wäre es ſcheinbarer. Die Aeußerung, daß Walter, Eſchenbach u. a. durchgängig den Minneſang geübt, Reimar v. Zw. aber ſeine Anſprüche (!) auf Erfindung reizender Lieder und muſikaliſche Compoſition aufgegeben, und ſich zuerſt (?) auf moraliſchen lehrenden Inhalt beſchränkt habe" (S. 26.), wird mir Docen mit nichts wahrmachen können.

Es gehört noch viel dazu, und die bisherigen Arbeiten zeigen das überall, bis wir die Geſchichte unſerer Meiſterkunſt in das verdiente Licht ſetzen; ſtatt, daß ich hier einige flüchtige Zuſätze gemacht, hätte ich freilich den Reichthum des neuen Materials lieber reiflich in meine Abhandlung verarbeitet; wenn man dieſer die Quellen, worauf ich beſchränkt war, anſieht, ſo iſt es mir gewiſſermaßen ein erfreulicher Verdienſt, daß ich die Wahrheit, von Anfang an gegen meine beiden Widerſtreiter, denen beſſere Hülfsmittel zu Gebot ſtanden, erkannt und vertheidigt habe.

Inhalt.

Einleitung — — Seite 13
Historische Uebersicht — 26
Innere Beweise — — 36
1. Regel — — 43
Erste Einwendung. Einfache Minnelieder 47
Zweite — Anomalien 49
Dritte — Titurelston 58
Vierte — Leiche 63
2. Mannichfaltigkeit der Regel 70
Aeußere Beweise.
1. Gesellschaftliches — — 75
2. Namen — — 98
3. Töne — — — 106
4. Tradition — — 115
5. Zeugniß von Schriftstellern — 121
6. Handschriften — 123
7. Geographische Ausbreitung — 127
Verhältniß zur übrigen altdeutschen Poesie.
1. Volkspoesie — — 131
2. Erzählende und Spruchgedichte. 136
Verhältniß zur ausheimischen Poesie. 141
1. Provenzalen — — 143
2. Franzosen. — — 153
3. Niederländer — — 156
4. Scandinaven — — 160
5. Engländer — — 168
Resultat. — — 170
Berichtigungen und Zusätze. — 175
Nachtrag — — — 189

Nachſchrift.

Der auf dem Titel hinzugegebene Spruch ſoll die Identität des Minne- und Meiſterſangs in einem Gleichniß faſſen. Die Blumen ſpielen in unendlicher Mannichfaltigkeit, die einfache Form des Klees iſt immer dieſelbe. Wenn alſo der von Johannisdorf ſingt (1. 175.):

wiße rote roſen blawe blumen grüne gras
brune gel aber rot, darzuo des klewes blat

ſo mag man zu Gefallen der Allegorie den vom Dichter nicht einmal geahnten Nebenſinn einlegen, daß zu den einfachen, fröhlichen, liebenden, ſehnenden, ernſten und ſcheltenden Liedern überall die ſtete Regel des Meiſtergeſangs hinzutrete. Auch ſymboliſirt das Trifolium trefflich die dreigliedrige Structur, indem aus zwei gleichgeſetzten Blättern ein neues drittes hervorſteigt, von ihnen getragen wird und ſie ſchließt; wie denn ferner der Klee nicht nur die Liebesblume iſt, ſondern auch, wenn man der ſpäteren Entwickelung des Meiſtergeſangs gedenken will, bekanntlich (im Kartenſpiel) den grünenden Bürgerſtand repräſentirt. Die Vergleichung mit der Pflanzennatur, als worin auch drei die Urzahl und die erſte Zahl der Erſcheinung, rechtfertigt ſich in den neueſten über letzteren Gegenſtand angeſtellten Unterſuchungen: „es kann keine Pflanze mit urſprünglich zwei Blumenblättern geben.“ (Oken Lehrbuch der Naturphiloſophie. Th. 3.)

Abtheilung 171.

:rned

831.3 .M513g C.1
Ueber den altdeutschen AFE5640
Stanford University Libraries
3 6105 044 976 699

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
CECIL H. GREEN LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-1493

All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

F/S JUN 3 1997

APR 30 1997